PETER CANDID.

SEIN LEBEN

UND

SEINE BIS ZUM ANFANGE DES 17. JAHRHUNDERTS GESCHAFFENEN WERKE.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

AN DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

PAUL JOHANNES RÉE

AUS HAMBURG.

LEIPZIG

DRUCK VON BÄR & HERMANN

1885.

PETER CANDID.

PETER CANDID.

SEIN LEBEN

UND

SEINE BIS ZUM ANFANGE DES 17. JAHRHUNDERTS GESCHAFFENEN WERKE.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

AN DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

PAUL JOHANNES RÉE

AUS HAMBURG.

LEIPZIG

DRUCK VON BÄR & HERMANN

1885.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN

IN LIEBE GEWIDMET.

VORWORT.

Vorliegende Arbeit ist ein Teil einer grösseren Abhandlung, betitelt: Peter Candid, sein Leben und seine Werke, die Verfasser der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Promotionsschrift einreichte, und die demnächst im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinen wird.

INHALT.

Seite

Vorwort 6

Erster Teil.

I. Candids Ursprung und Aufenthalt in Italien 9
II. Candids äufsere Verhältnisse in München 22

Zweiter Teil.

I. Das Grottenhöfchen in der Herzoglichen Residenz 37
II. Arbeiten in der Jesuitenkirche von S. Michael 60
III. Candid als Tafelmaler. — Der Augustusbrunnen in Augsburg . . . 73

Vita 96

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545809_0173

ERSTER TEIL.

I. Candids Ursprung und Aufenthalt in Italien.

„De schoon stadt Florencen onder meer Peerlen uyt onse Nederlanden, die sy aenlockende tot haer vercieringhe behoudt, heeft oock den constigen Schilder Pieter de Witte, welcken met zyn Ouders hem daer lange heeft gehouden, en is oft zyn aldaer ghecomen van Brugghe in Vlaender". Mit diesen Worten beginnt van Mander[1]) die kurze Lebensbeschreibung Candids, an deren Ende er noch in ungefährer Angabe das Geburtsjahr mitteilt, indem er bemerkt: „Hy mach nu Anno 1604 wesen out 56 Jaer oft daer ontrent". Wir haben demnach um 1548 die Zeit seiner Geburt anzusetzen.

Damit ist aber auch alles erschöpft, was wir bis zu der in den Anfang der siebenziger Jahre fallenden Thätigkeit unseres Künstlers von demselben wissen. Fraglich erscheint uns, ob wir, wie es bisher geschehen ist, aus der Angabe van Manders mit Sicherheit auf Brügge als den Geburtsort Candids schliefsen dürfen, denn, wenn auch van Mander ihn in der Überschrift „Schilder van Brugghe" nennt, so giebt er doch nicht, wie er es meist zu thun pflegt, noch einmal besonders an, dafs er hier geboren sei, und ferner läfst sich bei der nachlässigen Schreib-

[1]) Het Schilder Boeck etc. Door Carel van Mander Schjlder, Amsterdam Anno 1604. Zweite Ausgabe 1618.

weise van Manders nicht mit Gewifsheit angeben, ob in der Verbindung „en is oft zyn“ das „oft“ ein ausschliefsendes oder ein verbesserndes „oder“ ist, also „oder vielmehr“ bedeutet. Dürften wir das erstere als gewifs annehmen, so wäre es klar, dafs van Mander es nicht genau wufste, ob auch die Eltern aus Brügge gekommen wären und wir würden zu weiteren Schlüssen berechtigt sein.

Könnten die Vermutungen Cartons[1]), der den Künstler Gilles de Witte, den im Jahre 1577 das Archiv der Familie de Schieter de Lophem in Brügge nennt, für den Vater des Candid hält, auf Gewifsheit Anspruch erheben, so wäre es geradezu gewifs, dafs Candid nicht in Brügge geboren sei, denn Gilles de Witte lebte noch in der Mitte des Jahrhunderts in Gent und kam erst später, wahrscheinlich erst nach 1566, als in Gent die Excesse der Ikonoklasten stattfanden, nach Brügge.[2])

Wir meinen jedoch, den Behauptungen Cartons widersprechen zu müssen, denn abgesehen davon, dafs seine Vermutungen, um auch nur auf Wahrscheinlichkeit Anspruch zu machen, einen viel zu geringen Halt haben, geht aus der Angabe Bertolottis[3]), der bemerkt, dafs Candid in Italien unter dem Namen Pietro d'Elia Candido bekannt sei, hervor, dafs sein Vater Elias hiefs.

Jener Gilles de Witte hatte im Jahre 1577 für die Familie de Schieter de Lophem ein Grabdenkmal ausgeführt und, wie aus der Bestellungsurkunde zu ersehen ist, die plastische und

[1]) C. Carton, Notes biographiques sur Pedro Candido (Pierre de Witte) Artiste Brugeois. In den „Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'Histoire et des Antiquités de Flandre, Tome I, 2. Série. Bruges 1843“ und zum Teil abgedruckt in: Biographie des hommes remarquables de la Flandre, Bruges 1843.

[2]) Vergl. den Artikel des E. Busscher in der Biographie nationale. Publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique. Tome sixième. Bruxelles 1878. — Der von Ad. Siret für dieses Werk verfafste Artikel über Candid beruht nicht auf selbständiger Forschung, sondern ist zusammengesetzt aus Angaben Cartons und Kramms in dessen: De Levens en Werken der hollandsche en vlamische Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Boumeesters etc. 1864.

[3]) Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani dal Cav. A. Bertolotti Firenze 1880.

malerische Ausschmückung übernommen. Dies beweise, so meint Carton, dafs Gilles sowohl Maler als Bildhauer gewesen sei, und daraus erkläre sich wohl die frühe Neigung Pietros für diese beiden Künste. Wenn auch die Liebe zu ihrem Kinde die Eltern des Candid hauptsächlich dazu vermocht hätte, diesen auf seiner Reise nach Italien zu begleiten, so hätte dabei doch auch der Wunsch nicht fern gelegen, die Meisterwerke selbst zu studieren. Gilles' Abwesenheit von Brügge wäre deshalb wahrscheinlich, weil mit der Wiederaufrichtung des Denkmals im Jahre 1584 nicht Gilles de Witte, sondern Jacques Christiaens beauftragt worden sei.

Carton sieht selbst ein, wie haltlos diese ganze Kette von Folgerungen ist, und sagt: „Tout ceci du reste n'est qu'une conjecture et je ne serais pas étonné qu'on me prouvât qu'elle est sans fondement". Ob es eines strikten Beweises bedarf, um dieselbe zu widerlegen, möchten wir bezweifeln. Eines hätte er sich schon selbst sagen können, dafs nämlich die Abwesenheit Gilles' im Jahre 1584 nichts mit der Einwanderung Candids in Italien zu thun haben kann, die, wie er aus van Mander, den er benutzt hat, ersehen konnte, vor 1574 stattgefunden haben mufste.

Als gewifs läfst sich nur angeben, dafs Candid aus Brügge nach Florenz gekommen war und dort mit seinen Eltern lebte, die wahrscheinlich auch aus Brügge gekommen waren, über die wir aber aufser der Bertolottischen Namensangabe nichts wissen.

Van Mander spricht noch von einem Bruder des Candid, der, wie er meint, Cornelis hiefs, Soldat in der Leibgarde des Grofsherzogs von Toskana war und sich gerade in dem Jahre[1]),

[1]) Van Mander giebt hier 1573 als das Jahr seines Florentiner Aufenthaltes an. Entweder liegt hier ein zufälliges Versehen vor, oder hat er sich hier Florentiner Zeitrechnung bedient, denn in Wahrheit war er erst im Jahre 1574 in Florenz. Es geht dies erstens aus einer Stelle der der zweiten Auflage seines Werkes beigegebenen Biographie van Manders hervor: „Want in't Jaer 1574 heeft Karel van Vader ende Moder (mit denen er in Meulenbecke in Flandern lebte) verlof gekregen om na Romen te gaen", dann aber auch daraus, dafs er in seiner Vasaribiographie angiebt, um die Fastenzeit mit Candid und mehreren anderen Niederländern zusammen gewesen zu sein, während Vasari in Florenz

als van Mander sich in Florenz aufhielt, mit Glück in der Landschaftsmalerei versucht hatte, „daer hy al fraey in gheworden is, hoewel hy spade aenvingh“. Nagler [1]) und Carton verstehen diese Stelle so, als hätte Cornelis in bayerischen Diensten gestanden, doch beruht diese Angabe auf einem Mifsverständnisse. Van Mander hat zwar von zwei Herzögen, dem von Florenz und dem von Bayern gesprochen, ist aber dann auf Florenz zurückgekommen, indem er erzählt, dafs er hier verschiedene Werke Candids gesehen und ihn selbst kennen gelernt habe, und fährt dann fort: „Hy had oock eenen Broder ins Hertoghen Guarde etc.“. Dazu kommt noch, dafs Baldinucci [2]), dessen Biographie Candids im wesentlichen nur eine Übersetzung van Manders ist, an dieser Stelle hinzufügt, dafs Cornelis in Florenz gelebt habe, und dafs sich im grofsherzoglichen Palaste sowie in vielen Privathäusern Landschaften desselben befänden, die, ganz im Geschmacke der Zeit gehalten, paesi di Cornelio genannt würden und „molto belli e vaghi“ seien.

Van Mander nennt unseren Künstler stets de Witte und bemerkt nur, dafs er auf einigen Stichen nach seinen Werken Pieter Candido genannt würde. Dies mag vielleicht die Ursache gewesen sein, dafs er gewöhnlich als Peter de Witte gen. Candido erwähnt wird, denn diese Bezeichnung wird erst in unserem Jahrhundert, seitdem man aus van Mander seine Nachrichten schöpfte, gebräuchlich. Dieselbe ist aber deshalb unberechtigt, weil er selbst seinen alten Namen vollständig aufgegeben und den italienisierten an seine Stelle gesetzt hat. Die Benennung de Witte gen. Candido erweckt die falsche Vorstellung, als habe er selbst seinen ursprünglichen Namen behalten, sei aber von seinen Zeitgenossen oder der Nachwelt aus

mit der Bemalung der Kuppel von Sa. Maria del Fiore beschäftigt war. Nun war Vasari, wie aus seinen Briefen hervorgeht, um die Fastenzeit des Jahres 1573 garnicht in Florenz, sondern in Rom, von wo er erst im Mai des Jahres zurückkehrte; dagegen finden wir ihn im folgenden Jahre um besagte Zeit eifrig an der Kuppel thätig. In seiner Vasaribiographie giebt van Mander für seinen Aufenthalt fälschlich das Jahr 1577 an und rückt den Tod Vasaris, der in Wahrheit am 27. Juni 1574 stattfand, in das Jahr 1578.

[1]) Neues allgemeines Künstlerlexikon, Band 21. 1851.

[2]) Baldinucci, Notizie de Professori del disegno da Cimabue in Qua. 1811.

Unterscheidungsgründen so genannt worden. Dafs er seinen niederländischen Namen wirklich aufgegeben, geht sowohl aus Bezeichnungen auf seinen Werken wie aus seinen Briefunterschriften hervor. Auch in den Rechnungen und Urkunden jener Zeit wird er nur so genannt. Ebenso zeigen die Stiche bis auf einen, der die Bezeichnung Petrus de Witte brugensis trägt, den italienisierten Namen, der in den verschiedensten Formen vorkommt.

Wenn auch seine eigene Unterschrift, welche die reine italienische Form Pietro Candido zeigt, die korrekteste genannt werden mufs, so gaben wir doch der Mischform Peter Candid den Vorzug, da diese in München, wo er vornehmlich gewirkt hat, allgemein gebräuchlich ist und gewissermafsen schon einen populären Klang hat.

Da van Mander nichts von dem Aufgeben des Namens weifs, so nehmen wir an, dafs Candid im Jahre 1574, als van Mander in Florenz war, noch den alten Namen Peter de Witte führte, und halten die schon von Bianconi [1]) ausgesprochene Ansicht für wahrscheinlich, dafs er mit seinem Eintritt in den Dienst des Grofsherzogs von Toskana die Italienisierung vornahm.

Wann er nach Italien gekommen ist, war nicht zu ermitteln, denn bestimmte Nachrichten fehlen, und seine Werke bieten uns deshalb keinen sicheren Anhalt, da uns nur solche aus der Münchener Periode, vom Jahre 1586 an bekannt, und wir daher nicht im stande sind, ein Bild seines künstlerischen Entwicklungsganges bis zu diesem Zeitpunkte zu entwerfen. Aus den späteren Werken aber irgend einen positiven Schlufs zu ziehen, halten wir deshalb für bedenklich, weil Candids Kunstweise kein ausgesprochen nationales Gepräge trägt. Man hat aus einigen Spuren nordischer Kunstweise, die sich bei ihm wohl aufdecken lassen, auf eine späte Einwanderung schliefsen wollen. Dabei aber hat man, wie uns scheint, aufser Acht gelassen, dafs die natürlichen Anlagen eines Menschen sich stets Geltung zu verschaffen wissen, so dafs sich das niederländische Naturell des Candid auch dann noch behaupten konnte, wenn er selbst

[1]) Bianconi, Lettere al Marchese Filippo Ercolani etc. Brief I. vom 28. Oktober 1762.

als Kind, also zu einer Zeit, ehe die Kunst seines Landes irgendwie auf ihn hatte einwirken können, seine Heimat verlassen hatte. Andererseits gehen diejenigen, welche, wie z. B. Chr. von Mannlich[1]), behaupten, er müsse sehr jung nach Italien gekommen sein, denn sein Stil zeige nur hie und da Spuren von dem vaterländischen Geschmacke, deshalb zu weit, weil er auch in den Niederlanden wie so mancher andere vor seiner Einwanderung in Italien der italienisierenden Kunst anhängende Lehrer gehabt haben konnte.

Einer bestimmt ausgesprochenen italienischen Kunstrichtung hat er sich nicht hingegeben, sondern, ohne in Eklektizismus zu verfallen, sich das zu eigen gemacht, was seiner ganzen Natur, seinem innersten Wesen entsprach. Es läfst sich deshalb bei dem Mangel einer bestimmten Nachricht kaum nachweisen, welche Meister in Italien seine eigentlichen Lehrer gewesen sind. Im allgemeinen wird er ein Schüler Vasaris genannt, aber allein auf Grund der Angabe van Manders, dafs er für jenen viel gearbeitet habe, worauf wir zurückkommen werden. Schon Carton, der in seiner Einleitung sagt, dafs er nur wenige Werke Candids kenne und sich ganz auf das Urteil anderer verlasse[2]), meint — leider ohne seinen Gewährsmann zu nennen — sich nicht auf die Einwirkung Vasaris beschränken zu dürfen, da Candid denselben vielfach übertroffen habe. Wenn er auch nicht direkt durch Parmeggianino beeinflufst sei, so hätten doch dessen Werke auf ihn eingewirkt „sa manière est gracieuse, ses figures ont les attitudes bien contractées et un grand agrément dans les airs des têtes". So sehr wir die Richtigkeit dieses Urteils anerkennen, müssen wir doch der Annahme, dafs diese Vorzüge auf Parmeggianinos Einflufs zurückzuführen seien, energisch widersprechen. Wir finden in den flüchtigen, oft leichtfertig ausgeführten Arbeiten dieses Malers nichts, was uns zu einem Vergleiche mit Candid aufforderte, dessen Arbeiten, wie wir oft zu beobachten Gelegenheit haben werden, mit der

[1]) Christian von Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München und Schleifsheim. I. 1805.

[2]) „Je rassemblerai ici, ce que les autres en ont dit, j'exposerai le jugement qu'ils ont porté sur ses oeuvres et leur opinion impartiale et désinteressée vous convaincra que cet homme mérite de tous points que nous le revendiquions".

äufsersten Sorgfalt und dem eingehendsten Studium aller Einzelheiten gemacht sind. Wenn auch Grazie beiden Künstlern eigen ist, so sind doch die Werke Parmeggianinos nicht ohne süfslichen Beigeschmack, nicht ohne Affektation, von denen Candid sich stets frei zu halten gewufst hat. Viel eher wäre man geneigt, an einen direkten Einfluſs Bronzinos zu denken, doch bewegen wir uns dabei auf dem Gebiete der bloſsen Möglichkeit, ohne irgendwie zwingende Gründe dafür angeben zu können.

So viel erscheint uns gewifs, dafs er mit glühendem Eifer das Studium der grofsen Meister betrieben hat und, ohne diesem oder jenem den Vorzug zu geben, das Schöne, wo er es fand, voll und ganz auf sich wirken liefs. Er war eine rezeptive Natur, die selbst noch in München sich der dort herrschenden Kunstrichtung nicht ganz verschlofs. Bei Betrachtung seiner Werke werden wir Gelegenheit haben, auf die verschiedenen Meister, denen er die mächtigsten Anregungen verdankte, hinzuweisen, diese aber wird uns zugleich lehren, dafs er bei aller Verehrung und Hingebung an jene doch nicht verlernt hat, die Natur, den Urgrund alles echten Kunstlebens, zu lieben und zu studieren.

Über das Verhältnis Candids zu Vasari erfahren wir von van Mander nur folgendes: „Hy heeft veel dinghen voor Cavalier Giorgio Vasari gedaen, te Room in des Paus Paleys en sale: Oock te Florencen in de Cupola en elder“. Etwas weiter läfst er sich in seiner Vasaribiographie über die Arbeiten im Vatican aus und setzt uns so in den Stand, dieselben zu datieren, denn hier bemerkt er, dafs, so viel er wisse, „Hendrick in de Croon en Pieter de witte Nederlanders“ dem Vasari bei der Ausführung der Bilder in der Sala Regia geholfen hätten, wo jener im Auftrage des Papstes Pius V. die Schlacht bei Lepanto, das Bündnis der Kirche mit Spanien und Venedig, einige sich auf Frankreich beziehende Ereignisse und anderes zu malen hatte. Auch der Mitwirkung Candids bei der Bemalung der Florentiner Domkuppel gedenkt er hier noch einmal.

Diese Arbeiten fallen in den Anfang der siebenziger Jahre, und somit wäre uns wenigstens ein terminus ante quem der Einwanderung des Candid gegeben. Da van Mander im Jahre

1574, also zu einer Zeit, in der gerade an der Kuppel in Florenz gemalt wurde, und die den Arbeiten in Rom unmittelbar folgte, in Florenz war, so müssen wir seine Angaben als unbedingt sicher anerkennen und dürfen, da er von den verschiedenen Arbeiten, die er mit einem bloſsen „en elder" bezeichnet, gerade diese beiden hervorhebt, den Anteil, den Candid daran gehabt hat, nicht zu gering anschlagen. Wir heben dies darum hervor, weil Vasari in seinen vielen Briefen[1]), die sich auf diese Arbeiten beziehen, den Candid nicht einmal erwähnt, während er doch bei verschiedenen Gelegenheiten die Künstler, die ihm behülflich waren, anführt. So nennt er in einem Briefe an den Groſsherzog Francesco vom 4. Mai 1571, als er in Rom in mehreren kleinen Kapellen den Engelssturz, die Geschichte des Tobias, des heil. Stephanus sowie das Martyrium des heil. Paulus[2]) malte, wobei ihm hauptsächlich Sandro del Barbiere half, neben anderen Künstlern, deren Fleiſs er rühmt, den Niederländer Giovanni Strada (Stradanus), von dem er jedoch lieber schweigen will, da er ein Bruder Liederlich sei, der, wenn es ihm gefiele, aus der Werkstatt laufe. Trotzdem spricht er auch in anderen Briefen von ihm, so am 18. Januar in einem Schreiben an seinen Freund und Gönner Vincenzio Borghini, wo er auſserdem den Bronzino erwähnt und seiner Freude über die Ankunft des Lorenzo Sabatini Bolognese Ausdruck giebt. Noch von zwei anderen Künstlern Livo und Luigi ist mehrere Male die Rede[3]), und es scheint daher nicht recht begreiflich, daſs des Candid nicht ein einziges Mal gedacht ist, während die Nichterwähnung in der zweiten Auflage der Malergeschichte Vasaris, die im Jahre 1568 erschien und Bianconi[4]) zu der Annahme veranlaſst, Candid müsse erst nach dieser Zeit in Vasaris Dienste getreten sein, nicht auffallen kann.

Über die Bilder in der Sala Regia werden wir sowohl durch

[1]) Abgedruckt bei Gaye. D. Giov. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI in Firenze. 1839—40. — Wiederabgedruckt und um einige vermehrt in: Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Sansoni Editore. VIII.

[2]) Vergl. Brief vom 10. Februar 1571 an Francesco.

[3]) Z. B. in einem Briefe an Borghini vom 18. Juli 1573.

[4]) A. a. O.

die Briefe Vasaris als auch durch Tajas [1]) genaue Beschreibung eingehend unterrichtet. Am 23. Februar 1572 giebt Vasari dem Grofsherzoge Francesco in einem Briefe eine ausführliche Schilderung der für diesen Saal gemachten Entwürfe, nach welcher in drei Teilen die Schlacht bei Lepanto zur Darstellung kommen sollte, deren erster die in den Golfen von Lepanto und Zeffalonia liegende christliche und türkische Flotte sowie den Bund der katholischen Kirche mit Spanien und Venedig gegen die Türken schilderte, der zweite die feierliche Übergabe des Oberkommandos an Don Juan d'Austria darstellte, während der dritte ein Bild der Seeschlacht selbst gab.

Die Beschreibung Tajas zeigt, dafs nur der erste und der letzte dieser drei Entwürfe ausgeführt wurden, während statt des zweiten Vasari in späterer Zeit die Aufhebung des Schismas und die Rückkehr des Pontifikates nach Rom unter Gregor XI. malte und die stolze Unterschrift: ΓΕΟΡΓΙΟC 'Ο ΥΑCΑΡΙΟC ΑΡΕΤΙΝΟC ΕΠΟΙΕΙ darunter setzte. Die Ausführung der beiden Bilder gelang ihm so gut, dafs er seine Freude in verschiedenen Briefen kundgab. Am 2. Mai 1572 schreibt er darüber an die Fürsten Cosmo I. und Francesco sowie an Borghini. In dem Briefe an den letzteren heifst es: „quanto di buono è chè à finito afatto la storia della bataglia de' Turchi, che mi darà fama perchè è cosa che mai più ò fatto così per la gratia Dio". Taja bemerkt bei Besprechung der Seeschlacht, dafs dieses Gemälde von einigen für das Werk Vasaris gehalten würde, während andere, die es diesem nicht zutrauten, da es „forme assai più leggiadre" zeige, den Zuccaris die Ausführung zuschrieben; diese Annahme sei aber haltlos, denn der bedeutendere Taddeo wäre schon im Jahre 1566 gestorben und Federigo sei dem Vasari nicht überlegen. Einzelne Figuren rührten, wie auch auf den übrigen Gemälden, von Lorenzino da Bologna her. Möglich, dafs hier die Mitwirkung des Candid zu suchen ist, der gerade in der gefälligen Formengebung sich

[1]) Agostino Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano etc. Roma 1750.

[2]) Brief vom 11. Dezember 1572 aus Rom an Borghini: „Vorrei bene di questi Gregori pontefici trovar qualche cosa notabile come quel Gregorio che ricondusse da Avignone la Siede Apostolica, e quello che levò l'autorità all' impero etc.

auszeichnet, doch müssen wir noch den übrigen Arbeiten Vasaris in diesem Saale und in anderen Räumen des Vatican unsere Betrachtung zuwenden, da van Mander die Thätigkeit Candids in der Sala Regia mit einem „so ick meen“ angab, während er andererseits die Thätigkeit „in des Paus Paleys“ mit Sicherheit erwähnte.

Nach Vollendung der Türkenschlacht und dem Ableben Pius V. reiste Vasari nach Florenz zurück, um die Arbeiten für die Bemalung der Kuppel von Sa. Maria del Fiore aufzunehmen; aber schon im November des Jahres (1572) berief ihn der neue Papst Gregor XIII. wieder nach Rom, da er dringend die Vollendung der Malereien in der Sala Regia wünschte. Nun entstanden das vorher erwähnte Bild der Rückkehr des Pontifikates und vier sich auf die Ausrottung der Hugenotten beziehende Bilder, von denen nach Taja das erste, die Ermordung Collignons Vasari selbst malte, während die übrigen von Schülern desselben herrührten. Auch hierbei könnte Candid mitgewirkt haben. Woher Nagler die Notiz hat, Candid habe dem Vasari bei der malerischen Ausschmückung des grofsen Treppenhauses im Vatican geholfen, wissen wir nicht, ersehen jedoch aus Baglione[1]), dafs auch hier ein Schüler des Vasari nach dessen Entwurfe die Ausführung versah: „Poi nel principio della seconda scala, che volta alla Sala Regia su l'alta dell' arco nella parte di dentro v'è una pittura a fresco di Christo, che prega nell' orto co' Discepoli, ed è disegno di Giorgio ma da uno de' suoi discepoli lavorata“.

Die Angabe Baldinuccis, Candid habe mit Vasari in der Sala Cancelleria gemalt, ist falsch, denn diese Arbeiten waren von Vasari schon in der Mitte der vierziger Jahre ausgeführt.[2])

Nicht besser unterrichtet sind wir über die Thätigkeit Candids bei den Arbeiten in der Florentiner Domkuppel, denn die sichere Angabe Fantozzis[3]): „dopo di avere udita la Santa Messa salì (Vasari) la prima volta sul ponte la mattina dell'

[1]) Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregori XIII. del 1572 fino a tempi di Urbano VIII. nel 1642 scritte da Gio. Baglione Romano 1753.

[2]) Vasari (Sansoni) VII. S. 678.

[3]) Fantozzi, Nuova Guida di Firenze 1842.

13. Agosto 1572 in compagnia di Pietro Witte per dargli incominciamento" ist wie die Quellen, die er angiebt, zeigen, nur eine Kombination der bei Gaye[1]) abgedruckten Notizen aus den „Memorie inedite Fiorentine" und den „Deliberazioni dell' Opera" mit der Angabe Baldinuccis, der wiederum aus van Mander geschöpft hat. Richa[2]), auf den er sich auch beruft, erwähnt die Mitarbeiterschaft des Candid nicht, ebensowenig wird derselben in dem ausführlichen Werke Guastis[3]) noch von Cavalucci[4]) Erwähnung gethan; doch glauben wir in einem bei Guasti abgedruckten Memoriale Vasaris, das dieser dem Grofsherzoge Cosmo I. wegen der Ausdehnung und des Preises der Kuppelmalereien überreichte, seine Spur gefunden zu haben. Unter anderen Forderungen steht hier: „Vole un maestro d'importanza, pittore pratico, che stia sempre in sull' opera, massime quando io sarò in terra o a far cartoni o a far altre cose, e chi guidi tutti gli altri che non vorrà meno di Δ uno il dì". Da van Mander, der, wie wir bemerkten, auch in der Vasaribiographie, von der Mitwirkung Candids bei dieser Arbeit spricht, keinen anderen Gehülfen Vasaris nennt, so halten wir es für wahrscheinlich, dafs Candid diese Stelle erhielt. Nach dem Tode des Vasari wurde dem Federigo Zuccaro die Vollendung der Kuppelmalereien übertragen, die im Jahre 1579 abgeschlossen wurden.

Von den übrigen Arbeiten, sowohl denen, die van Mander

---

[1]) S. 352 f. „11. Giugno 1572 mercoledi mattina A ore XI maestro G. Vasari cominciò a dipingere la cupola di Firenze ed avanti che desse principio fece celebrare all altare del Sacramento una messa dello Spirito Santo e udita che l'ebbe di subito diede principio a detta pittura per ordine del Granduca Cosimo (Memorie inedite Fiorentine). Gaye weist hier auf die falsche Datierung hin, die mit der Notiz aus den „Deliberazioni dell' Opera" nicht im Einklang steht, wo es heifst: „13. Ag. 1572 Udita la scritta e conventione fatta intra Mess. G. V. cavaliere et pictore capo principale della pictura et impresa di dipingere la volta della cupola in executione di quanto è statone commesso et ordinato dal Serenissimo Granduca di Toscana, e quella letta a loro Signorie da me cancelliero quella approvorno et confermorno et ne commessono la executione in ogni miglior modo".

[2]) Giuseppe Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine etc. 1754.

[3]) Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore. Firenze 1857.

[4]) Cavalucci, S. Maria del Fiore. Storia documentata 1881.

bei Besprechung der Thätigkeit für Vasari mit einem „en elder andeutet, als auch von denen, die er bei seinem Aufenthalte 1574 in Florenz von ihm sah, haben wir keine weitere Kunde, und ebensowenig sind wir im stande, über die Arbeiten, welche er für den kunstliebenden Grofsherzog Francesco, Gemahl der schönen Bianca Capello, schuf, mehr anzugeben, als van Mander berichtet, der sich mit der kurzen Angabe „oock voor den Hertogh van Florencen verscheyden Tapyt-patronen en ander dinghen" begnügt. Nicht unwahrscheinlich ist die Naglersche Angabe, dafs Candid im Palazzo Vecchio thätig gewesen sei und noch im Jahre 1577 in demselben gearbeitet habe, nur wissen wir nicht, woher dieselbe stammt. In diesem Palaste und ebenfalls bei der Anfertigung von Teppichkartons war auch sein Landsmann Stradanus thätig. Nach Nagler wurden die Teppiche in Flandern gewebt, doch ist das nicht recht wahrscheinlich, weil damals auch in Florenz die Teppichindustrie blühte.

Da die Archive von Florenz ihn nicht nennen[1]) und da, wie Bertolotti angiebt, auch die römischen Archive über ihn schweigen, so sind wir nicht im stande seinem weiteren Lebensgange in Italien zu folgen. Sicher ist nur, dafs er sich im Jahre seiner Berufung nach München in Florenz befand, da dieselbe von hier aus erfolgte, und ferner, dafs er hier Mitglied der Akademie war, da er sich auf mehreren Bildern Academicus Florentinus nennt.

Auffallend ist es, dafs Raffaello Borghini ihn in seinem 1584 erschienenen Werke: Il Riposo, in dem er eingehend die Florentiner Kunstverhältnisse bespricht, nicht nennt, denn die überaus günstigen Bedingungen, unter denen er nach München berufen wurde — seine Besoldung überstieg diejenige aller damals in München lebenden Künstler, und gleich in den ersten Jahren wurde er mit bedeutenden und interessanten Arbeiten betraut — lassen darauf schliefsen, dafs er ein nicht geringes Ansehen genossen habe.

Nur über ein einziges Florentiner Werk sind wir näher

[1]) Nach Angabe des Herrn Archivdirektor Milanesi in Florenz und des Herrn Konservator Bayersdorfer.

unterrichtet, ohne dafs wir jedoch die Zeit seiner Entstehung anzugeben vermöchten. Dasselbe war ein Freskogemälde in der Kirche S. Niccolò [1]) und wird bei Cinelli [2]) „una vergine bellissima col Bambino in Braccio, S. Niccolò e S. Francesco dalle bande opera di Pier Candido Fiammingo" genannt. Unwillkürlich werden wir an ein späteres Werk: Anbetung der Madonna durch die beiden Heiligen Benedikt und Franziskus in Augsburg erinnert. Von dem Florentiner Bilde ist heute keine Spur mehr vorhanden.

Ebensowenig kennen wir das von Chizzola [3]) am Choraltare der Karmeliterkirche von Brescia genannte Bild einer Verkündigung, das die neueren Führer der Stadt nicht erwähnen.

Von Herzog Wilhelm V. von Bayern nach München berufen, verläfst Candid im Jahre 1586 Florenz und tritt in bayerische Hofdienste ein, um eine reiche Kunstthätigkeit zu entfalten. Anfangs neben einer bedeutenden Schar zum Teil sehr angesehener Meister thätig, weifs er sich bald über alle emporzuschwingen und der Kunst in München den Stempel seines Geistes aufzudrücken.

Zweien Fürsten hat er gedient, die grundverschieden von Natur ganz verschiedenen Idealen nachgingen und für dieselben auch die Kunst in Anspruch nahmen; in beider Gemütsleben hat er sich zu versenken gewufst und die ihm gestellten bedeutsamen Aufgaben auf das glücklichste gelöst.

Er bewährte sich in wahrem Sinne als ein universaler Künstler, nicht nur weil er sich auf den einzelnen Gebieten der bildenden Kunst bethätigte, sondern weil er auch den verschiedensten Ideenkreisen die ihrem Wesen entsprechenden Formen zu geben verstanden hat.

---

[1]) Dieselbe ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen, gröfseren Kirche in der Via del Giardino, in der Richa ein Madonnenbild des Lorenzo di Bicci angiebt. Sie liegt auf der rechten Seite des Arno an der Ecke der Via dell' Agnolo und der Via del Fosso.

[2]) Giov. Cinelli, Le Belleze della Dittà di Firenze 1677.

[3]) L. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia 1760.

II. Candids äufsere Verhältnisse in München.

Wenn wir auch über das Leben unseres Künstlers seit seiner Berufung nach München besser unterrichtet sind, als es in der ersten Periode der Fall war, und im allgemeinen im stande sind, dem Gange desselben zu folgen, so waren doch die Quellen, aus denen wir unsere Nachrichten schöpften, nicht derart, um uns von der Persönlichkeit und dem Wesen des Mannes irgend eine deutliche Vorstellung zu vermitteln. Die Rechnungen, die uns Bericht erstatteten, waren wohl gewissenhaft, aber, wie es ihrem ganzen Wesen entspricht, äufserst wortkarg; aber auch die übrigen, teils von ihm selbst herrührenden, teils auf ihn Bezug nehmenden Schriftstücke boten nur wenig Stoff, um die Eigenheit seiner Persönlichkeit erkennen zu lassen. Dazu kommt noch, dafs wir ein Bildnis des Candid nicht besitzen — denn da es weder einen Stich noch ein Gemälde giebt, das ihn darstellt, so werden wir die in der Ruhmeshalle zu München aufgestellte, von Lossow ausgeführte Büste Candids nur als ein Idealporträt anzusehen haben, obgleich die höchst charakteristischen, durchaus porträthaften Züge auf ein bestimmtes Vorbild hinweisen —, und so vermögen wir uns von der Person des Künstlers weder ein äufseres noch ein inneres Bild zu machen, oder das letztere doch nur insofern, als wir aus seinen Werken darauf zu schliefsen berechtigt sind. Wir werden daher bei der Darstellung seines Lebens nicht mehr als eine in scharfen Umrissen gezeichnete Skizze liefern können, die wir weder in allen Teilen gleichmäfsig auszuführen noch überhaupt kraftvoll und lebendig zu gestalten vermögen, bei deren Entwurfe wir aber hoffen dürfen, zu keinem falschen Bilde die Grundlinien zu ziehen.

Fast alle Autoren geben an, Candid sei im Jahre 1578 von Albrecht V. nach München berufen worden. Es erweist sich jedoch diese Angabe als ein Irrtum, da aus allem deutlich hervorgeht, dafs die Berufung erst im Jahre 1586 stattgefunden hat. In diesem Jahre heifst es in den Hofzahlamtsrechnungen, die ihn vorher nicht nennen unter „Zörungen“: „Petern Candido malern pro zörung von Florentz herraus laut zetl. fl. 44 Xr. 30“

und unter der Rubrik: „Officier so nit in sonnderbare ämbter geraitt werden“: „Peter de Candido welscher maler monatliche 20 V (Thaler), thuet des jars in müntz fl. 360, angeschafft vermög der zetl hiebey vnd soll mit der bezallung von prima juny des 86. jars angefangen werden. zalt ime demnach von solchen tag an bis zu beschlusz dies jars per sieben monat fl. 210“.

Um jedem Zweifel zu begegnen, der sich vielleicht darauf berufen könnte, dafs Candid trotzdem wohl am Hofe Albrechts habe thätig sein können und nur wie auch andere Künstler in den Hofzahlamtsrechnungen nicht genannt sei, dann nach Albrechts Tode nach Florenz zurückgekehrt sei, um von Wilhelm wiederberufen zu werden — die Häufigkeit, mit der die Zahl 1578 vorkommt, macht einen solchen Zweifel immerhin möglich — führen wir einige Briefstellen an, aus denen mit voller Gewifsheit hervorgeht, dafs Candid erst von Herzog Wilhelm berufen wurde. In einem Briefe vom Jahre 1602 [1]), in dem er Maximilian um Wiederanstellung bittet, schreibt Candid: „o' con lo stipendio ch gia mi diede il ser^{mo} S^{re} Duca Suo Padre q^{ndo} fui levato di Italia p. venire a seruire sua A. s.“, und in einem Briefe vom Jahre 1610 [2]) lesen wir „ungefehr vor 25 jaren habe zu E. Dhlt geliebten Herrn Vattern ich mich gehorsambst inn diennsten begeben“. Wäre er schon zu Herzog Albrechts Lebzeiten in München gewesen, so würde er dies sicher hier vermerkt haben, wo es darauf ankam, auf die lange Zeit hinzudeuten, die er in bayerischen Diensten verbracht hatte.

Schon im Jahre 1587 tritt durch Bewilligung eines Hauszinses von 24 fl., der ihm auch für das vergangene Jahr ausgezahlt wird, eine Gehaltserhöhung ein. Doch nur kurze Zeit sollte er sich einer so hohen Besoldung erfreuen: 1590 heifst es: „Petro de Candito welscher maler, so hieuor geurlaubt worden, hat anjetzt hinfüro jerlichs gnadendienstgellt 100 V.

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Kanzleiabschrift im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern. Der Brief ist zwar nicht datiert, doch ergiebt sich das Jahr aus dem darauf erfolgenden Dekrete Maximilians vom 8. März des Jahres 1611 (ebendas.), sowie aus einer Stelle des Briefes, nach welcher Candid drei Jahre vorher eine Verehrung von 200 fl. empfangen hatte, die sich im Jahre 1607 in den Hofzahlamtsrechnungen nachweisen läfst.

thuet in minz fl. 150, dieselbe ime mit der bezalung auf prima january dit 89. jars angehen. ist den 14. aprilis angeschafft worden laut der zötl hiebei. bezallt ime demnach seinen völligen jarssold: 150 fl.". Wir können uns diese jähe Gehaltsverminderung nur aus dem gewaltsamen Drängen der Stände erklären, deren Forderungen nach Einschränkung immer lauter werden, und die gerade im Jahre 1588 von Herzog Wilhelm von neuem ein dahingehendes Versprechen erhalten hatten. An eine geringere Wertschätzung seiner künstlerischen Bedeutung wird man nicht zu denken haben. Die Beurlaubung — in jener Zeit fast gleichbedeutend mit Entlassung — scheint auch nur eine offizielle Genugthuung gewesen zu sein, die man den Ständen geben zu müssen meinte, denn in Wirklichkeit wurde ihm sowohl für das Jahr 1588, wie für das folgende das ganze Jahresgehalt ausgezahlt. Dasselbe ist zwar in letzterem sehr vermindert, doch treten dafür Zahlungen aus der Privatschatulle des Herzogs ein. So werden ihm im Jahre 1589 „aus sonndern Vnsers genedigisten Fürsten vnd Herrn Hertzog Wilhelms in Bayern beuelch" 69 fl. „per arbaith" und im Jahre 1591 „vber den abpruch" 400 fl. ausgezahlt. Auch mag bemerkt werden, dafs er nach der Malerrechnung während der Urlaubszeit mehrere Male Farbe empfing, so am 28. Januar und am 13. April des Jahres 1589.

Im Jahre 1590 erhält er aufser seinem Gehalte fl. 60 „auf zween khnaben, so er malen lernett, namens Hanns Pranndt vnd Peter Weiner für yeden lifergellt fl. 30".

In den Jahren 1592 und 1593 kommt er in den Hofzahlamtsrechnungen unter den besoldeten Künstlern nicht vor, nur ein Verzeichnis aller von Herzog Wilhelm besoldeten Künstler v. J. 1593 [1]) führt ihn mit einem „dienstgellt" von 150 fl. an. Plötzlich taucht er jedoch wieder in den Hofzahlamtsrechnungen und zwar in der schon oft genannten Liste vom Jahre 1594 mit dem bedeutenden Gehalte von 500 fl. auf, doch zeigt das dahinter stehende „zalt nihil", das sich auch hinter Gerhard, Krumper, Sadeler, Werl u. a. befindet, dafs wohl der gute Wille aber nicht das Geld, ihn auszuführen, vorhanden war. Candid er-

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

hält freilich Bezahlung, aber von anderer Seite. In einem aus dem Jahre 1594 stammenden „Verzaichnusz[1]) deren personen welche in Ir Dl. Herzogen Maximilian neuen hofstatt mit begriffen vnd was man inen von Frl. zalstuben bis zu endt disz jars zubezallen ausstet“ lesen wir: „Petern de Candito fl. 375“, und in dem darauf folgenden Jahre, in dem überhaupt bedeutende Änderungen vorgenommen worden waren, heifst es in den Hofzahlamtsrechnungen: „Peter de Candito mallern per sein rest d. a. 94 zalt 355 fl. vnd für diesz jar das erste quartal aus genaden fl. 125. hernach er vom dienst khomen“. Es war unmöglich gewesen, ihn zu halten. Selbst jetzt noch, nachdem mit Candid Gerhard, Krumper und Sadeler fortgekommen waren, klagt die Kommission, die Wilhelm im Jahre 1597 einberief: „Viele Personen, welche im Hofstaate angestellt sind, könnte man leicht entbehren, besonders so vieler Künstler, welche hohe Besoldungen geniefsen, z. B. Friedrich Sustris 600 fl., Emanuel Sadeler (in den Rechnungen Eisenarbeiter genannt) 320 fl., Hans Werl 150 fl.“. —

Bis zum Jahre 1602, in dem seine Wiederanstellung erfolgte, wird er in den Rechnungen nicht genannt. Was hat er in dieser Zeit gethan, wo hielt er sich vornehmlich auf? Glücklicherweise sind uns verschiedene Notizen bewahrt, die uns hierüber Aufklärung verschaffen. Aus den Steuerbüchern der Stadt München[2]) ergab sich, dafs Candid zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts an der Hinteren oder Äufseren Schwabinger Gasse (jetzt Theatinerstrafse) ein Haus befafs und aus den Zinsen desselben eine jährliche Stadtsteuer von 2 fl. 3 Schilling 10 Pf. zahlte. Dazu kommen noch einige Notizen aus den Münchener Ratsprotokollen[3]), nach denen Candid am 18. November 1598 den Uhrmacher Niclas Biber (Pyber) um den Hauszins verklagt und diese Klage in dem darauf folgenden Jahre zweimal wiederholt. Candid hat demnach, wie es scheint, München nicht verlassen, und es fragt sich nur, in welcher Stellung er hier gewirkt hat.

---

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

[2]) Im Archiv der Stadt München.

[3]) Ebendas.

Wenn er auch nicht im Dienste des Hofes stand, so hatten doch seine Beziehungen zu demselben nicht aufgehört, wie sich aus einem Schreiben Maximilians [1]) an den Abt von Scheyern von 5. Dezember 1601, also gerade ein Jahr vor seiner Wiederanstellung ergiebt, wo zu lesen ist: „derowegen wir für weisern disz vnnsern maler vnd lieben getreuen Petro Candito ainig vnd allein zu Euch abgefertiget mit dem genedigisten begern, Ir wellet ime nit allain alle guete information geben, damit er obenangeregte epitaphia bildtnussen auch die schrifften, jar zahl vnd andern antiquitates abreissen möge, sondern auch sonnsten von vnsertwegen die zeit, wo er im closter bleiben vnd mit solchen abreissen zuebringen würdet allen gueten willen erzaigen, an deme beschickt uns g^ges angenemen gefallen."

Wahrscheinlich ist, wie sich aus der Betrachtung seiner Werke weiter ergeben wird, dafs er in Privatdiensten des Herzogs Wilhelm gestanden hat. Es ergiebt sich dies auch aus einer Briefstelle vom Jahre 1613 [2]): „dann so hab ich ohne rhuemb gemolden, benahend in die 30 jahren in E. Frl. Drtl. vnd dero geliebsten Herrn Vatter etc. diensten, wie ich dessen noch vnderthenigist vrbittig allwegen mein eusszerists gethan" denn das „ohne rhuemb gemolden" gäbe gar keinen Sinn, wenn er während einer Zeit von sieben Jahren zu dem Hofe in keiner Beziehung gestanden hätte. Damit bleibt natürlich eine anderweitige Privatthätigkeit nicht ausgeschlossen. Vielleicht wollten der Hofkammerpräsident und die Räte in ihrer Berichterstattung und Befürwortung [3]) des Candidschen Bittgesuches vom Jahre 1610 mit den Worten „zumahlen wir verstehn, das er dergleichen mit seynem embsigen vleis wo nit berait verdiennt, doch ins khunfftig ersezen khan, ja wann er fir sich selbsten wehre ein mehrers verdienen khönnen", darauf hindeuten, dafs dieses wirklich der Fall gewesen sei.

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Kanzleiabschrift im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern. Der Brief ist nicht datiert, wird aber deshalb in dieses Jahr zu setzen sein, da er, wie aus mehreren Andeutungen hervorgeht, einige Jahre nach dem Bittgesuche vom Jahre 1610 geschrieben ist, und da Candid im Jahre 1613 ein Gnadengeld von 500 fl. empfängt.

[3]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

Doch drängte es ihn, wieder am Hofe fest angestellt zu werden, denn zu grofsen Arbeiten, auf die sein Sinn vornehmlich gerichtet war, konnte er doch nur hier Gelegenheit finden. Die Verhältnisse hatten sich ja auch sichtlich gebessert; das Drängen der Stände, deren Wünschen Maximilian Rechnung getragen, denen er aber zugleich zu imponieren gewufst, hatte aufgehört, die Schuld sich um ein Beträchtliches vermindert, und schon begannen die Arbeiten der Ausschmückung der erweiterten Residenz, die unserem Künstler manche interessante Aufgabe in Aussicht stellte. So entschlofs er sich im Jahre 1602 dazu, den Herzog in einem Schreiben[1]) um Wiederanstellung anzugehen: „L'osseruanza et diuotion mia" so beginnt er „verso la ser^ma^ Casa di Bauiera in seruizio della q^le^ ho consumato molti de mi miglori anni dell' etta mia, mi accresce tuttauia il desiderio di finir anco q^l^ restante di uita ch mi auanza." Er bittet dann um Anstellung, entweder mit dem Gehalte, das er von Herzog Wilhelm nach seiner Berufung aus Italien erhalten hätte oder doch mit der Besoldung, die Maximilian anderen Leuten seines Berufes zu geben pflege; ferner schlägt er vor, ihm ein Jahresgehalt und eine besondere Bezahlung für die einzelnen Werke zu bewilligen, was er mit den Worten „nelle quale ritrouera sempre molto auantaggio" als besonders vorteilhaft hinstellt, und schliefst dann mit den Worten „ò pure cō q^lle^ conditione ch piu giuste et conuenienti li pareranno; ch' io ogni honesto trattimento me reputerò a' magior mia felicità di uiuere sotto il patrocinio di V^a^ A: ser^ma^ etc. In der Unterschrift nennt er sich Pietro Candido pittore. Auf der Rückseite dieses Briefes steht eine Bemerkung der Kanzlei vom 7. Dezember 1602: „Fiat ahnschaffung in forma das nemblich Ir Dlt. disen maler Pietro Candido hieuordisem dergestalt gdist auf vnd ahngenommen, das ime jerlich für alles vnd alles die liferung vnd arbait, auch anders zuuerstehn 500 fl. zu 4 talen eingetheilt bei Fl. zalstuben gereicht vnd damit von july dises zu end lauffenten jars (seythemahlen er solche zeit bereit gearbeit hat) angefangen vnd 400 fl. alst ein bestallung vnd das

[1]) S. S. 23 Anm. 1.

fünffte für sein arbait, dann ime die farben yedesmahls dazu gegeben genent vnd verstanden u(er) den solle."

Diese für jene Zeit ganz bedeutende Jahressumme behielt er bis zu seinem Tode, im Jahre 1611 wurde sie ihm auf sein Bittgesuch hin „sein leibslebenlang, er khöne arbeiten oder nit" zugesichert, mit dieser Zusicherung ihm das Versprechen gegeben, dafs seiner Frau nach seinem Tode eine Pension ausgezahlt werden solle, und aufserdem ihm ein Geschenk von 1000 fl. gemacht. In dem Bittgesuche klagt er, dafs er sich wohl der Gratifikation[1]), die er erhalten habe entsänne, aber bei den schlechten Zeiten doch genötigt sei, um eine Unterstützung zu bitten „so hab ich doch habender khünder vnd der schweren leuff halb nit allein nichts rucklegen oder ersparen khönnen, sondern erwartte laider nichts gewiszeres als wann heunt oder morgen Gott oben mich genediglich gebietten soll, in massen ich mich dann alters vnd anderer zustand wegen ziemblich an leibs khrefften auszgeschöpft vnd baufellig befünde, das als dann meine liebe hausfrln vnd 5 theils noch claine unerzogene khündlein sich ohne E. Dhlt. vereren gnad vnd hilff gar nit erhalten oder hinbringen mögen."

Schon im folgenden Jahre (1612) wurde er wieder mit einem Geschenke bedacht. Unter „Abferttigung vnd gnadengelt vermög vnderschidlicher schein vnd signaturn" steht: „Peter Candido Frl. hofmaller haben Ir Dtl. vnser genedigister Herr etc. wegen mal vnd vollendung etlicher gemalter Cartonen vsz gd. ltt. schein fl. 500." Mit dieser Schenkung hatte es aber eine eigentümliche Bewandtnis und wir müssen, um dieselbe zu motivieren, etwas weiter ausholen.

Wilhelms Bruder, Herzog Ferdinand, der kühne Eroberer von Godesberg hatte sich am 26. September 1588 mit Maria, der schönen Tochter des herzoglichen Rates Pettenbeck, vermählt und sich mit ihr ganz ins Privatleben zurückgezogen. Wilhelm hatte sich anfangs gegen diese Ehe erklärt aber schliefslich nachgegeben, ihm alle bisherigen Gefälle und Einkünfte seiner

[1]) Im Jahre 1607 hatte er 200 fl. erhalten „dorch seines gehebten vleisz, so er bei seiner arbait vnd sondlich was zu Iren Dtl. tappecereien gehörig biszhero erzaiget". Vergl. übrigens S. 23 Anm. 2.

Graf- und Herrschaften belassen, das Schlofs und Gut Wartenberg, das Bistum Freising und das Rentamt Landshut übergeben und ihm aufserdem eine jährliche Apanage von 35000 fl. zugestanden. Da aber Ferdinand gleich seinem Bruder Wilhelm von der Geldwirtschaft wenig verstand und nicht hauszuhalten wufste, und da ihm noch dazu seine Gemahlin sechzehn Kinder gebar, deren sorgfältige Erziehung er sich sehr angelegen sein liefs, so reichten seine Einkünfte nicht aus, und er sah sich genötigt, viele Darlehen zu machen. Unter den Gläubigern, von denen Schreiber [1]) den Bortenmacher Hans Gottbewahr mit 3000 fl., Andreas und Othmar Liegsalz mit 2500 fl., den Schwiegervater, Rat Georg Pettenbeck mit 1000 fl., den Küchenschreiber Georg Hanold und andere nennt, befand sich auch Candid. Nun hatte ein Jahr nach dem im Jahre 1608 eingetretenen Tode Ferdinands Maximilian eine Summe von 15000 fl. festgesetzt, um die „armisten" Gläubiger zu befriedigen, und auch Candid hatte bei dieser Gelegenheit 500 fl. erhalten „dieweiln sich aber herrnach befunden" so heifst es in einem Dekrete Maximilians vom 7. Februar 1612 [2]), „das ermelter Candito seiner schuldsumma ausser angeregter v(er)willigter 15000 fl. in ander weg von Ir. Dhl. herzog Ferdinanden etc. cristmilter gedechtnus hinderblibenen haab vnd guettern contentiert werden mögen vnd derowegen er bedeite, an dene 15000 fl. empfangen 500 fl. widerumben heraus zegeben schuldig gewest werr." Er wird aber dazu nicht genötigt, sondern das Geld wird ihm von Maximilian geschenkt, indem dieser Weisung giebt, den Posten beim Zahlamt unter „Gnadengelt vnd schankhungen" einzutragen und die Summe von 15000 fl. durch neue 500 fl. wieder zu vervollständigen. Der Fall beweist bei der Gewissenhaftigkeit und rechtlichen Strenge Maximilians, welches Vertrauen er zu Candid hatte, und so dürfen auch wir ihm das unsrige nicht entziehen. Wir meinen daher, dafs Candid, indem er die 500 fl. zum zweiten Male annahm, dies in dem Glauben gethan habe, dafs damit ein weiterer Teil der um vieles beträchtlicheren Schuld abgetragen würde, die nun auch, vielleicht infolge dieses

[1]) Geschichte Wilhelm V. 1868.
[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

Falles in den Jahren 1613 und 1614 völlig getilgt wird. In ersterem empfängt er unter „Ableszliche verzinsungen“ 100 fl. und 1614 finden wir unter der Rubrik „Bezalte vnd abgelesste verbriefte schulden“ die Notiz: „Peter de Candito Fl. Cammermallern p. capital $\frac{2}{m}$ fl. abgelest, so auch von Sr. Dtl. Ferdinand hochseligiste gedechtnusz herrüren thuet sambt ainem jar zinsz ltt. haubtbrief vnd entquittung fl. 2100“.

Trotz der vielen Schenkungen hört sein Klagen nicht auf, und so erhält er im Jahre 1613 wiederum ein Gnadengeld von 500 fl. Wie wir schon oben[1]) angaben, erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach diese Zahlung auf seinen zweiten Bittbrief hin, in dem er wie im Jahre 1610 von „fünf teils noch vnerzogene(n) khinder(n)“ redet.

Er mufs sich wirklich in Not befunden haben, als er diesen Brief absandte, denn er beklagt sich bitter über seine viel zu geringe Besoldung, die gar nicht im Verhältnis zu seiner Thätigkeit stehe, dankt dann dem Herzoge für die vielen erwiesenen Wohlthaten und bittet ihn, seinem „armen weib vnd khindern“ zum Jahresende ein Geschenk zu machen. Ferner erinnert er ihn an „die zuuor demuetigist begerte behausung in der Graggenau alhie, in deren zymer einem Sie mir vorhero die wohnung gdist verwilliget vnd mich mitler zeit noch besser zu accomodirn gediste zusage gethan haben.“ Es liegt ihm hieran so viel, dafs er dafür auf die seiner Frau bewilligte Pension verzichten will. Ohne diese aufzuheben, gewährt ihm Maximilian seine Bitte. In den letzten Jahren seines Lebens finden wir ihn in einem Hause in der Graggenau. Wann er dasselbe bezogen hat, war nicht zu ermitteln, denn in dem Grundbuche[2]), in welches dasselbe eingetragen ist, ist merkwürdigerweise eine Lücke vom Jahre 1607 bis zum Jahre 1627, in dem Candid ein Ewigkeitsgeld auf das Haus erhob. Dasselbe war ursprünglich von dem Kapellmeister Orlando de Lasso bewohnt, nach dessen Tode aber von den Söhnen an Hieronymus Haimbl, den Sekretär des Herzogs Albrecht verkauft worden, und dieser kaufte es im Jahre 1607 seinem Sekretär ab. Als Albrecht im Jahre

[1]) S. S. 26, Anm. 2.

[2]) Im Amtsgerichtsgebäude von München. Vom Jahre 1594 an. Fol. 15.

1612 starb, ging es in den Besitz Maximilians über. Möglicherweise ist diese Wohnung mit der in einem leider nicht datierten Aktenstücke [1]) als „Eisenreichische behausung“ bezeichneten identisch. In demselben werden unter dem Titel: „Was in der Eisenreichischen: an jetzt aber Ir. Dhl. vnnsern genedigisten Herrn gehörige behausung, Peter Candj mallern eingeraumbt werden soll an vhornusz in volgenden vndterschidlichen zimmern auch bey demselben für paufellichkeit v(or)handen“ die verschiedenen, einer Ausbesserung bedürftigen Partieen aufgeführt. Aus dem Briefe Candids war ersichtlich, dafs gerade um die Zeit in dem Hause in der Graggenau Tischler thätig waren. Unerklärt bleibt nur, wie dasselbe zu dem Namen der Eisenreichischen Behausung gekommen sein mag. Dafs das Haus in den Besitz des Candid gelangte und ihm nicht nur zur Wohnung angewiesen war, geht daraus hervor, dafs Candids Sohn Wilhelm dasselbe im Jahre 1640 für 2775 fl. an den Braumeister Khrieger verkaufte. 1633 hatte seine Witwe ein Ewigkeitsgeld darauf erhoben. Heute prangt am Eingang eine Tafel, die verkündet, dafs Orlando de Lasso und Candid hier gewohnt.

Der Brief vom Jahre 1610 verriet uns, dafs Candid Frau und Kinder hatte, doch sind wir leider nicht im stande anzugeben, wann er sich verehelichte, ob er schon verheiratet nach München kam oder erst hier ein Weib nahm. Mit der Angabe Kramms, dafs ihm im Jahre 1585 in München ein Sohn geboren sei, der den Namen Wilhelm empfing, läfst sich nicht viel anfangen, denn entweder ist die Jahreszahl verkehrt, da sich Candid im Jahre 1585 noch in Florenz befand, oder diese ist richtig und der Geburtsort verkehrt angegeben. Das erstere erscheint uns jedoch wahrscheinlicher, denn der Name Wilhelm läfst uns vermuten, dafs die Benennung nach dem bayerischen Herzoge stattfand; auch die Söhne des Friedrich Sustris und das Blasius Fistulator hiefsen Wilhelm und ferner ist bemerkenswert, dafs Candid eine seiner Töchter nach der Schwester des Herzogs Maria Maximiliana nannte. Auch scheint uns das Datum 1585 für die Geburt Wilhelms deshalb zu früh zu sein, da dieser noch im Jahre 1615 als Malergeselle

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

vorkommt. — Der Name seiner Frau, den die Hofzahlamtsrechnungen nicht nennen, hat sich in dem genannten Grundbuche erhalten, wo sie im Jahre 1627 als „Emilia sein hauszfrl“ vorkommt. Von den Kindern, deren er ja, wie wir sahen, fünf hatte, sind uns nur drei dem Namen nach sicher bekannt, bei dem vierten Kinde kann nur eine Vermutung hierüber ausgesprochen werden, von dem fünften wissen wir hingegen nichts.

Von seinem Sohne Wilhelm hören wir zuerst im Jahre 1613 [1]), in dem er als Malergeselle mit 120 fl. Gehalt angestellt wird, um seinem Vater bei „hechstermelter Dlt. arbait“ zu helfen. Zwei Jahre später geht er auf Wanderschaft nach Italien, von wo er im Jahre 1618 zurückkehrt, um „vermög ordinants für einen mallern angeschafft“ zu werden. Sein Gehalt bleibt das frühere. Er scheint sich jedoch als Maler nicht zu bewähren, denn im Jahre 1625 scheidet er aus der Liste der Künstler aus und erhält eine Anstellung als Silberdiener mit einer Besoldung von 150 fl. und in dieser Stellung verbleibt er, bis er im Jahre 1652 stirbt.

Die Namen zweier Töchter, Regina und Maria Maximiliana, ersahen wir aus den Einladungen [2]), die Candid zu deren Hochzeiten im Jahre 1624 mit der Bitte, einen Vertreter zu schicken, an Maximilian und Elisabeth ergehen liefs. Erstere heiratete am 12. Februar den Kupferstecher Philipp Sadeler, letztere als Witwe des ehemaligen Pflegegerichtschreibers Johann Kholben aus Braunau am 12. November den Regimentskanzlisten Johann Paur (Baur) in Straubing.

Die Einladungen, zumal diejenigen, welche der Kurfürst und die Kurfürstin (dem Wortlaute nach gleich) zur Hochzeit Reginens [3]) erhielten sind nicht nur für jene Zeit charakteristische Dokumente, sondern deuten auch auf das vertrauliche Verhältnis hin, in dem unser Künstler zu seinem Fürsten stand. Es wird daher am Platze sein, diese hier dem Wortlaute nach wiederzugeben:

[1]) In einem Dekrete Maximilians mit dessen eigenhändiger Unterschrift vom 16. Januar des Jahres. (Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.)

[2]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[3]) Nur in Kanzleiabschriften vorhanden.

„Durchleichtigister Churfürst genedigister Herr!

Demnach ich ohne zweifel ausz sonderparer schickkung Gottes desz Allmechtigen, dann mit zeitlichem rath beeder seits befraindten mein Frtl. liebe vnd eheleibliche dochter Regina dem khunstreichen Philippen Satler kupferstechern alhie, zum heiligen sacrament d' ehe vfs priesters hanndten verlibt vnd verssprochen, dahero wir vnns beederseits iren hochzeitlichen ehren vnd freudentag vermitls göttlicher genaden den alten wolhergebrachten catholischen geprauch nach negstkommenden montag den 12. february alhie celebrirn, confirmirn vnd bestettigen zulassen entschlossen alsz gelangt an Eur. Cur. frl. Dtl. mein vnd besegter preitpersonen gannz vndertheniglstes bitten, die wollen mir disc Cur frl. genad erzaigen, vnd auf oben angesegten dag jemants an deroselben stat wie E. Cur frl. Drtl. beliebig sein wirdet, Gott dem Allmechtigen vnd dem heiligen ehestanndt zu ehren vnd gefallen, mir vnd baiden preitpersohnen aber auch beederseits fraindtschafft zu sonder Chur frl. G. zuerscheinen, abordnen lassen vnd morgen montags den geistlichen khürchgang zieren vnd nach vollendtung dessen neben andern eingeladenen herrn die angestelte malzeit bey der frauen Maria Reichlin wirthin einnemmen vnd in aller frölichkeit bisz zu enndte volpringen helffen, solche erzaigende Chur frl. genad beger ich in vndertheniglkheit bestem meinem v(er)mögen nach gehorsamist zuuerdienen vnd thue deroselbe zu Chur frl. G. mich gannz vndertheniglst beuelchendte."

Es scheint, dafs der Kurfürst zu dieser Festlichkeit einen Vertreter sandte, da in den Rechnungen nicht von einem Geschenke die Rede ist, das sonst an die Stelle getreten wäre, wie es gewöhnlich und so auch bei der Hochzeit der Maria Maximiliana der Fall war. Zu derselben war nicht nur von Candid, sondern auch von dessen Schwiegersohn eine Einladung[1]) an den Kurfürsten ergangen, auf die hin dieser an den Rentmeister zu Straubing schreibt[2]): „das dem preutvolckh

[1]) Die beiden im Kgl. Kreisarchiv von Oberbayern befindlichen, im Original erhaltenen Einladungen sind von Paur geschrieben, die des Candid trägt dessen Unterschrift in sehr zitterigen Zügen.

[2]) Das Schreiben befindet sich im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern und ist kopiert in den ebendaselbst befindlichen Hofzahlamtsrechnungs-Belegen des Jahres.

an statt des gebettenen gesandten ein verehrung von zwelf reichs taller in vnsrem namen auf die hochzeit geuolgt werde". Diese Summe (18 fl.) ist in den Rechnungen vermerkt.

Das vierte Kind ist vielleicht mit der in dem Taufbuche von S. Petri Pfarr in München im Jahre 1608 als Taufpatin genannten Emmerana Candita identisch.

Die Annahme Kramms, dafs ein im Jahre 1636 als Mitglied der Lukasgilde in Antwerpen genannter „Pieter de Witte schilder, ontfangen by Peeter Verhulst 1597, Meester 1610, sterf 1652" ein Sohn des Candid gewesen sei, entbehrt jeder Begründung und aller Wahrscheinlichkeit.

Wenn die Kinder innerhalb der Jahre 1588 und 1606 geboren sind, so sind sie in der Petripfarrkirche getauft, deren Taufbücher nur bis auf das Jahr 1606 zurückgehen, denn die uns nur aus den Jahren 1588—1611 erhaltenen Taufbücher der Frauenkirche weisen hierüber nichts auf. — Ob der im Jahre 1587 unter „Abferttigung vnd genadengelt" genannte Panthalnusz Candito, der aus Gnaden 6 fl. erhält, mit unserem Künstler irgendwie verwandt ist, vermögen wir nicht zu sagen, da sonst nichts über ihn bekannt ist.

Auf die Künstler, die unter seiner Leitung thätig waren, werden wir bei Besprechung der verschiedenen Arbeiten eingehen; doch wollen wir an dieser Stelle diejenigen seiner Schüler nennen, die in den Rechnungen als solche erwähnt sind. Im Jahre 1603 wird ein Johann Schennant als sein Malergeselle mit einem Wochenlohn von $2^1/_2$ fl., der ihm im folgenden Jahre auf 3 fl. erhöht wird, genannt; aber schon im Jahre 1604 kehrte derselbe in seine Heimat zurück und kommt nicht weiter vor. Von gröfserem Interesse ist der in diesem Jahre als Malerjunge Candids mit 1 fl. Wochenlohn angestellte Ferdinand Gottbewahr, der am 1. Oktober des Jahres 1606 mit 2 fl. Wochenlohn Geselle wird. Das Totenbuch der Frauenkirche giebt sein Todesjahr an, er stirbt am 15. Dezember 1646 und hinterläfst einen gleichnamigen Sohn, der drei Jahre später stirbt.

Durch einmalige Erwähnung[1]) kennen wir noch einen Schüler Candids: Wilhelm Frannkhe, „deme vnnser giste frau beim

[1]) In den Hofzahlamtsrechnungen.

Petern Candido lehren laszen“ und der im Jahre 1611, als er auf Wanderschaft geht, 6 fl. mit auf den Weg bekommt.

Es mag noch bemerkt werden, dafs der kunstliebende Augsburger Philipp Hainhofer, als er im Jahre 1612 in München war, es nicht versäumte, den Candid aufzusuchen. In seinem Reiseberichte teilt er uns mit: „bin auch vor vnd nachmittag zum Candido, mahler, zum Raphael Satler Kupferstecher, zum Hans Ruth Trexler vnd zum Peter Herzen kistler gangen, die arbeiten sehen vnd dem Rueth vnd Candito etwas abkaufft“. Merkwürdigerweise findet sich Candids Name nicht in Hainhofers Stammbuch[1]), in das sich Sustris, Hans von Aachen, die Sadeler und viele andere Künstler jener Zeit eingetragen haben.

In der Einladung zur Hochzeit Reginens hatte Candid am Schlusse seines Schreibens versprochen, die erbetene Gnade nach bestem Können wiedergutzumachen, während es in der zweiten Einladung am Schlusse heifst: „Dasz will vmb deroselben ich mit meinem armen gebett (zumaln ichs dieser zeit S. Chur. frl. Dtl. g^{ist} wissen nach anderst nit thun khan) vnderthenigist verdiennen, solche Chur frl. genad wirrt auch mein ayden (Eidam) mit seinem schuldigen vleisz ersetzen“.

In diesem Jahre war demnach Candid, der damals ca. 76 Jahre zählte, arbeitsunfähig geworden — schon die Handschrift verrät seine Schwäche — und er wird wohl kaum wieder zu Kräften gekommen sein. Kurz vor seinem Tode hören wir noch von ihm bei Gelegenheit der Ewigkeitsgelderhebung[2]) am 8. Dezember 1627, wobei er „wegen seiner schwachheit der verbitt des briefs nit beywohnen khünden, alsz hat Herr Aurelig Lilig I. V. D. vnd Curfrl. hofrath zu becreftigung desz briefs mit seinem aignen insigl gefertigt“. Im folgenden Jahre lesen wir in den Hofzahlamtsrechnungen: „Peter Candido hof mallern hat jerlich fl. 500, zalt ime hieran dz erste quartal fl. 125, hinnach verstorben. Das genaue Datum seines Todes erfahren wir nicht, das Totenbuch von S. Petripfarr nennt ihn nicht, und das der Frauenkirche reicht nur bis auf das Jahr 1639 zurück. Das

[1]) In seinen Reiseberichten abgedruckt.

[2]) S. oben S. 30.

Münchener Ratsprotokoll[1]) vom 29. März 1628 meldet: „H. Bleichschierer vnd G. Pfundtner referieren über H. Peter Candits chfstl. hofcammermalers sel. nachgelassene kinder vnd wittib. testamentsexecution". Seine Witwe, die eine Pension von 100 fl. bezog, überlebte ihn um sechs Jahre.

Sein im Jahre 1602 ausgesprochener Wunsch, den Rest seiner Tage am bayerischen Hofe zu verbringen, war in Erfüllung gegangen. Treu hat er im Dienste ausgeharrt. Die grofse Zahl seiner mit Sorgfalt ausgeführten Werke zeugen von seiner rastlosen Thätigkeit, von der vollen Hingebung an die Sache, der er sich geweiht. In den Dekreten wird stets auf die treugeleisteten Dienste und seinen emsigen Fleifs hingewiesen. Wilhelm und Maximilian wufsten diese Eigenschaften wohl zu schätzen, aber nicht nur diese, sondern sie erkannten auch den künstlerischen Genius, der in diesem Manne lebte, und würdigten ihn, indem sie ihm Aufgaben stellten, wie sie in solcher Mannigfaltigkeit und Bedeutung nur wenigen Künstlern zu teil geworden sind. Wie er sie erfüllte, wie er selbst den höchsten Anforderungen sich gewachsen zeigte, werden wir im zweiten Teile unserer Abhandlung darzustellen versuchen.

[1]) Im Archiv der Stadt München.

ZWEITER TEIL.

I. Das Grottenhöfchen in der Herzoglichen Residenz.

Als Candid in München anlangte, herrschte dort ein reges künstlerisches Leben. Der Bau der Jesuitenkirche von S. Michael war schon weit gediehen, und bereits ging man an die Herstellung der Werke, die diesen Prachtbau innen und aufsen schmücken sollten. Auch in der Residenz sah es sehr lebendig aus. Gleich nach seinem Regierungsantritte hatte Herzog Wilhelm mit der Erweiterung der Residenz begonnen. Wir hören von verschiedenen Ankäufen an der vorderen oder inneren Schwabingergasse gelegener Häuser, sowie von Abbruch derselben am Anfange der achtziger Jahre. An ihrer Stelle erhoben sich nun die Gebäudeteile, die das Grottenhöfchen mit der schon im Jahre 1586 vollendeten Halle umgeben. In dieser finden wir Candid zuerst thätig.

Vom Kapellenhofe aus tritt man durch eine niedrige Thür in einen Portikus, der sich in sieben leicht geschwungenen, von toskanischen Säulen getragenen Bögen nach dem Garten hin öffnet. Die Decke, ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, ist wie die Wände reich dekoriert, der Langwand springt eine Grotte mit plätscherndem Brunnen vor, über dem sich ein schwebender Merkur, eine Nachahmung des von Giovanni da Bologna befindet. Diese Anlage dient zur Maskierung der in die Halle hineinragenden Nordwestecke des Antiquariums, in

das man von hier aus durch eine in der Grotte angebrachte Thür gelangt. Drei Stufen führen in das Gärtchen hinab, in dessen Mitte sich ein Brunnen mit einer Bronzegruppe des Perseus und der Medusa befindet, und das durch Bäumchen und Rasenflächen, an deren Ecken bronzene Knaben mit Fischen und Seeungeheuern stehen, auf das freundlichste belebt ist. Über der Halle und an der ihr gegenüberliegenden Wand sind in der Höhe des ersten Stockwerks Nischen mit eingestellten Figuren angebracht.

Ursprünglich hatte die Anlage ein anderes Aussehen, denn nicht nur waren in dem Gärtchen fünf Brunnen, von denen vier mit den aus Erz gegossenen vier Jahreszeiten geschmückt waren, während sich um die Brunnenschale der Perseusgruppe Knaben mit Fischen befanden (wahrscheinlich die jetzt an den Ecken stehenden), sondern aufserdem befand sich der Halle gegenüber eine zweite Halle, die Hainhofer in seiner eingehenden Beschreibung merkwürdigerweise garnicht erwähnt, von deren Existenz wir aber sowohl durch die Malerrechnung, als auch durch andere ältere Beschreibungen in Kenntnis gesetzt werden. Wening giebt von derselben folgende Schilderung: „Darinn erstlich am obern Theil sich ein lustiges auff zwey Marmel Saulen ruhendes gewölbtes Säälein vor Augen stellet, davon die Seyten Wänd prangen mit Perspectiven ausz Stuckator". Dafs auch die Decke dieser Halle reich geschmückt war, erhellt aus der Beschreibung, die wir Pallavicino danken. Die hier befindlichen Malereien stellten wie auch in der erhaltenen Halle Episoden aus den Metamorphosen des Ovid dar und stammten nach Pallavicino hier wie dort von dem Maler Paduanino. In der Mitte sah man Phaëton, wie er den Wagen besteigt (Met. I, 751), und nach der einen Seite hin folgten nach einander der Sturz mit dem Wagen (Met. II, 316) und die Verwandlung der Schwestern in Pappeln (Met. II, 346 ff.), während an der anderen Seite Apollon als Pythontöter (Met. I, 452 ff.) und die Verwandlung der Daphne (Met. I, 546 ff.) dargestellt waren, und in den vier Ecken sich die Darstellungen von Ceres, Flora, Bacchus und Saturn befanden. Wann diese Halle entfernt worden ist, wissen wir nicht, vielleicht unter Max Emanuel (1679—1726), der verschiedene Veränderungen an den Grottenhoffassaden vornahm.

Die Malerrechnung setzt uns in den Stand, für die meisten Arbeiten, die in diesem Gärtchen von der Mitte bis zum Ende der achtziger Jahre stattfanden, die ausführenden Künstler zu nennen, doch können wir uns dem Zwecke unserer Arbeit gemäfs nur auf das Wesentlichste beschränken.

Von wem die Gesamtanlage herrührt, erfahren wir nicht, halten aber die Angabe von Hefners [1]), dafs Sustris der Meister war, für wahrscheinlich, denn dieser war damals, wie es scheint, mit an dem Residenzbaue beteiligt. Nach seinen Plänen wurde um diese Zeit das Kunsthaus oder Gartenhaus beim Jägerbühel gebaut, das wir aus einer Beschreibung Wenings kennen. Auch dieses wird, wie schon Haeutle bemerkt, von Hainhofer nicht genannt. Hefner hat auch darin recht, dafs er bei der Herstellung der Grotte dem Blasius Fistulator einen wesentlichen Anteil zuschreibt, denn dieser wird mit verschiedenen anderen Künstlern in den Jahren 1588 und 1589, in denen die Grotte entstand, dabei vielfach genannt. Nur in der zeitlichen Ansetzung — er hält Maximilian für den Bauherrn — sowie in der Angabe, Paduanino sei der Maler der Wand- und Deckengemälde gewesen, irrt er. Wahrscheinlich beruht diese letztere Angabe, die wohl nach Pallavicino gemacht ist, auf einer Verwechslung mit Paduano, der einen grofsen Teil der Darstellungen malte. Paduanino wurde erst im Jahre 1590 geboren. Aber ebenso irren Rittershausen und Halm [2]), wenn sie dem Candid alle Gemälde in der Grottenhalle zuweisen, denn viele Künstler waren in derselben thätig, und die Verschiedenheit in der Komposition der Darstellungen verbietet uns, den Entwurf derselben auf einen Künstler zurückzuführen. In dem Kataloge

[1]) Joseph von Hefner, Die Grottenhalle und das Grottenhöfchen in der Kgl. alten Residenz in München. Artikel in dem Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte. Band XXI. 1859—61.

[2]) Summarisches Verzeichnifs der von Felix Halm, Kunsthändler in München, angelegten merkwürdigen Sammlung von Originalzeichnungen bayerischer Künstler. München 1818. — NB. Trotz der eingehendsten Erkundigungen sind wir nicht im stande gewesen, irgend etwas über den Verbleib dieser Sammlung in Erfahrung zu bringen, die in 14 Bänden und einem Supplementbande 2510 Zeichnungen enthielt, unter denen sich allein 66 Originalzeichnungen des Candid und mehrere aus seiner Schule befanden, die uns mancherlei Aufklärung hätten verschaffen können.

der Halmschen Sammlung steht unter 14. Band 32—36: „Die Fresco-Gemälde von P. Candito im Grottenwerke in der königlichen Residenz zu München in 14 Zeichnungen von C. Gaspari [1]) und 1 detto von Candido selbst. 15 Zeichnungen."

Schon ehe Candid hier malte, hatte man mit den Ausstattungsarbeiten begonnen, und es ist wohl möglich, dafs bis dahin Sustris die Entwürfe zu den malerischen Arbeiten geliefert hatte. Mit Candids und Vivianis Eintritt kommt ein ganz neuer Geist hinein.

In der verschwundenen Halle malte vornehmlich Paduano, der im Jahre 1588 häufig Farben empfängt zu der „istoria Vetonti" oder „istoria d. Sunnen". Diese Halle wird in der Malerrechnung gewöhnlich das „hintere garten gewölb" genannt, die Grottenhalle hingegen sehr verschieden bezeichnet als: „grotta gewölb", „lang garten gewölb", „lang gewölb im n. garten", „das lang neue garten gewölb", einmal als das „lang fordgarten gewölb". Diese hat im wesentlichen ihren alten Zustand bewahrt, nur haben die Bilder, welche nach Hefner auf trockenem Grunde mit Wachsüberzug gemalt sind, eine mehrfache Restauration [2]) erfahren und daher viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüfst. Wir müssen jedoch den Restauratoren danken, da wir sonst wohl nichts mehr von den Gemälden besäfsen. Schon Rittershausen klagt: „nur Schade, dafs sie die Hand der Zeit bald auslöschen wird: wenigstens sollten sie wohl abgezeichnet oder in Kupfer noch aufbehalten werden". Natürlich können bei der Beurteilung nur Komposition und Zeichnung in Betracht kommen.

Der untere Teil der Wände ist durch einen reizvollen Wechsel von Nischen, in denen auf schön gegliederten Sockeln Büsten stehen, und von Gemälden, welche Scenen aus der Vogeljagd zur Darstellung bringen, belebt. Darüber zieht sich in Kapitälhöhe ein Gesims hin, das die darüber befindlichen Lünettenbilder von der unteren Wand scheidet. Die Wölbung enthält im Scheitel fünf Gemälde, die in reichem Rahmenwerke

[1]) Dekorationsmaler, der am Ende des 18. Jahrhunderts in München wirkte.

[2]) Im Jahre 1630 durch Pleimb, in unserem Jahrhundert durch Eigner und seine Schüler.

durch längliche Kartuschen mit grau in grau gemalten Bildchen von einander getrennt sind und folgende Darstellungen zeigen: Apoll und Diana, jener im Zweigespann, diese im Hirschwagen dahinjagend, Merkur zum Aeolus kommend, zwei Götterversammlungen und in der Mitte einen fliegenden Amor. Auf den Zwickeln sind in gemalten Kartuschen schreitende und tanzende Gestalten dargestellt, während die Kappen mit Grottesken bemalt sind. Von den Scheitelpunkten der Stichkappen hängen bunte Fruchtschnüre, deren unterer Teil in der Mitte der Gewölberippen befestigt ist, in schönem Bogen herab. An den beiden Schildwänden befinden sich die Darstellungen der Arachne mit ihren Frauen (Met. VI, 103 ff.) und der Athena, wie sie sich auf den Helikon begiebt, um die durch den Hufschlag des Pegasus entstandene Hippokrene zu besichtigen (Met. V, 254 ff.). Die Darstellungen in den vier Lunetten zu beiden Seiten der Grotte sind, links: Merkur den Argus einschläfernd (Met. I, 685 ff.) und Juno dem Pfau die Augen des erschlagenen Argus einsetzend (Met. I, 722), rechts: Merkur unter den tanzenden Töchtern des Kekrops die schöne Herse erblickend (Met. II, 726) und Agraulos, die eifersüchtige Schwester der Herse dem Merkur den Eintritt in den Palast verwehrend (Met. II, 814 ff.). Über den Arkadenbögen auf den durch Überhöhung der Lünettenbögen entstandenen Flächen sind Putten mit Draperie und Fruchtgehängen gemalt.

Wir meinen, dafs die Deckengemälde noch vor 1586 entstanden sind, da von denselben in der Malerrechnung nichts vorkommt, und da in diesem Jahre vielfach Farben für die ornamentale Malerei verteilt werden, die sich wahrscheinlich der Vollendung der gröfseren Deckenstücke anschlofs. So empfangen z. B. im August Viviani und Ponzony Farben „ins lang garten gewölb: croteschi zumaln“. Auch ist zu bemerken, dafs die Grotte willkürlich in den Deckenschmuck hineingreift. Wäre dieser später entstanden, so würde er sich wohl jener angeschmiegt haben. Von den unteren Wandmalereien haben wir keine bestimmten Nachrichten. Die Deckengemälde, denen wir mit Ausnahme des Amor-, sowie des Apoll- und Dianabildes keine grofse Bedeutung beimessen, weisen in ihrem Stile auf Sustris hin, in dessen Werken sich einzelne, hier beobachtete

Motive nachweisen lassen. Für die spätere Teilnahme des Sustris an der Ausschmückung der Halle giebt die Malerrechnung mehrfache Notizen, nur fehlt dabei die nähere Angabe. Ebenso erfahren wir hier auch nur im allgemeinen, dafs Christoph Schwarz in dieser Halle malte. Am genauesten sind wir über die im Jahre 1587 entstandenen Schildwand- und Lünettenbilder unterrichtet, für die wir im einzelnen die Künstler anzugeben vermögen.

Von Candid rühren her: das Schildwandbild der Arachne mit ihren Frauen, das in der Malerrechnung als „istoria Aranca in den lang garten gewolb", und zwar als Werk des Piero[1]) vorkommt und die Juno, welche dem Pfau die Augen des erschlagenen Argus einsetzt, das hier „istoria Argy mit dem pfaben" heifst. Das andere Schildwandbild war ein Werk des Paduano und wird „istoria Bigasco" oder „Caual Bigasco" im „lang garten gewölb" von Alex. genannt. Der Name erklärt sich als ein verunstaltetes Cavallo Pegaso, denn das Bild zeigt das durch die Lüfte fliegende Flügelpferd. Die übrigen Darstellungen stammen von Viviani und heifsen: „istoria Argy" und „istoria Mercury vnd Aglafera" von Ant. Maria. Da stets von drei Darstellungen der Geschichte des Merkur und der Agraulos die Rede ist, und ebenso aufser der „istoria Argy" des Viviani vielfach eine „andere istoria Argy" dieses Meisters genannt wird, so dafs wir mit der „istoria Argy mit dem Pfaben" des Candid ebenfalls drei Darstellungen haben, so ergiebt sich, dafs ursprünglich noch zwei Bilder vorhanden waren, die wahrscheinlich bei der Anlage der Grotte verdeckt wurden. Merkwürdigerweise zeigt der im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts entstandene Stich des Grottenhöfchens von Matthias Disel[2]), der, wie alle seine Stiche viel Phantastisches enthält, in der Halle keine Grotte, sondern eine rein architektonische Ausschmückung der einspringenden abgestumpften Ecke des Antiquariums, und

[1]) Die Künstler werden hier meist nur mit dem Vornamen genannt. Dafs mit Piero wirklich Candid gemeint sei, ist deshalb unzweifelhaft, da auch sein ganzer Name bei Werken vorkommt, die gewöhnlich auf Piero bezogen sind, und da wir mit dieser Bezeichnung Werke angegeben fanden, die wir anderweitig als die seinigen konstatieren konnten.

[2]) Erlustierende Augen Weyde etc. von Matthias Disel.

an den beiden Schrägungsflächen in der Höhe der Lunettenbilder malerische Darstellungen. Etwa in dieser Weise werden wir uns die ursprüngliche Anlage zu denken haben.

In dem Arachnebilde sehen wir in der Mitte eines Gemaches um einen mit hohem Baldachine versehenen Webstuhl geschart, mehrere Mägde das vollendete Gewebe vor der links stehenden Arachne ausbreiten, die erklärend auf die einzelnen Darstellungen hinweist, während eine ihr am Webgestelle gegenübersitzende Frauengestalt sie mit fragender Gebärde anblickt. Links vorn auf einem niedrigen Sessel, über dessen Lehne sich nach rechts hin eine Frau beugt, sitzt eine jugendliche Näherin, die den Erklärungen der Arachne lauscht. Ihr zur Seite ist ein emsig nähendes Mädchen gelagert und mehr im Grunde gewahren wir eine schlanke Frauengestalt, die in der erhobenen Linken ein Knäuel hält, während die Rechte das Garn durchgleiten läfst. Zwischen ihr und Arachne, ganz im Hintergrunde, ist eine nach rechts gehende Magd mit einem Tuchballen auf dem Kopfe sichtbar. Der vorderen Gruppe links entspricht auf der rechten Seite eine nach der Erzählerin sich umblickende Garnwinderin, hinter der ein Mädchenkopf bemerkbar ist und an deren Seite ein Knabe in lebhafter Bewegung auf Arachne deutet. Nach hinten wird diese Gruppe durch ein kleines Webgestell und eine nach links blickende Spinnerin mit einem Rocken geschlossen. Vorn in der Mitte wehrt ein Knabe mit einem Arbeitskorbe ein ihn anspringendes Hündchen ab. In einem Doppelfenster rechts im Hintergrunde sieht man in proleptischer Andeutung die erhenkte Arachne und eine Spinne in ihrem Netze.

Wir haben ein Musterwerk guter Komposition vor uns, das deutlich das Studium der grofsen Meister auch des Quattrocento verrät; wir fühlten uns dem Werke gegenüber unwillkürlich an Guirlandajo erinnert. Hoheit und Würde thronen auf diesen in ihrer Erscheinung und Bewegung edlen Frauengestalten, und zugleich ist in die ganze Darstellung ein Zug des Gemütlichen und Heimlichen hineingelegt, der ungemein wohlthuend wirkt. Schade, dafs wir bei dem Zustande des Bildes die Schönheit im einzelnen mehr ahnen als schauen können.

Eine ähnliche Prachtgestalt ist die Juno auf dem Lunetten-

bilde des Candid. Mit scharf nach links gedrehtem Oberkörper sitzt dieselbe nach rechts auf einem Felsen und ist im Begriff, dem links neben ihr mit aufgeschlagenen Rade stehenden Pfau mit der erhobenen Rechten ein Auge des Erschlagenen einzusetzen, dessen mit Augen übersäter aber zum gröfsten Teile durch den Felsen verdeckter Körper links von diesem liegt, während das auf demselben liegende abgeschlagene Haupt von der Göttin gehalten wird, deren schöne Arme nackt aus dem durch einen Spangengürtel zusammengehaltenen Gewande hervortreten. Was an dieser Figur besonders angenehm berührt, ist der feine Rhythmus der Bewegung, das Spiel der Kontraste, das doch durch Mafs und Gesetz gezügelt ist.

Auf diese beiden Gemälde beschränkte sich jedoch die Thätigkeit des Candid in der Grottenhalle nicht, denn er empfing noch häufig Farbe für Arbeit in derselben, ohne dafs diese näher bezeichnet wäre. Wir meinen jedoch in einzelnen Partien seine Kunstweise zu erkennen. Zunächst in den sieben Putten über den Arkadenbögen, die uns in ihrer ganzen Auffassung an den lustigen Puttenfries im Goldenen Saale des Rathauses in Augsburg erinnern, der, wie wir später beweisen werden, dem Entwurfe nach von Candid herrührt. Wir halten mit Hefner die dritte Figur vom Eingange aus gerechnet, die in Dreiviertelprofil von hinten sichtbar ist, für die beste. Ferner scheinen uns die Gestalten in den Kartuschen der Zwickel sein Werk zu sein, deren Vergleichung mit ähnlichen von Sustris in der Trausnitz gemalten, sowohl in der Wahl der Stellungsmotive als in der Proportion der Körperteile, die gröfsten Verschiedenheiten aufweist, während sie denen an der Decke der einen nördlichen Durchfahrtshalle der Residenz, die wir später kennen lernen werden, ähnlich sind. Von besonderer Schönheit sind unter denselben ein mit einem Blumenkorbe auf dem Haupte vorwärts eilendes und sich im Laufe umwendendes Mädchen, eine tamburinschlagende Tänzerin mit entblöfstem Oberkörper und flatterndem, leicht um die Lenden geschlungenem Gewande, sowie ein nach vorn schreitendes Mädchen, das nach links blickend nach rechts hin einen Korb mit Blumen hält, wobei ihr schöner rechter Arm in anmutiger Bewegung schräg über den Körper hinweggleitet.

Die hervorgehobenen stilistischen Eigentümlichkeiten veranlassen uns, dem Candid ein Werk zuzuweisen, das, liefsen wir nur äufsere Gründe gelten, auf einen ganz anderen Ursprung zurückgeführt werden müfste: die Gruppe des Perseus und der Medusa auf dem Brunnen des Grottenhöfchens. Ehe wir jedoch auf die Begründung dieser Annahme, auf die von manchen Seiten der Schein des Zweifels geworfen wird, selbst eingehen, werden wir zu motivieren haben, inwiefern wir überhaupt berechtigt sind, unseren Künstler auch als Plastiker zu betrachten, oder vielmehr, da er nicht ausführender Künstler auf diesem Gebiete war, anzunehmen, dafs er zu plastischen Arbeiten Entwürfe geliefert habe, denn für kein einziges Werk ist seine Mitwirkung quellenmäfsig bezeugt, und diese gewaltsame Arbeitsteilung, die wenig naturgemäfses hat, kann leicht dem auftauchenden Zweifel einen Schein des Rechts verleihen.

Nur zu einem der in Betracht kommenden Werke haben sich die ursprünglichen Handzeichnungen erhalten. Ehe wir jedoch diese zu unserer Beweisführung heranziehen, wobei stilistische Begründung und somit subjektive Zuthat nötig ist, wollen wir versuchen, allein auf Grund der Thatsachen den Zweifeln zu begegnen.

Sehen wir uns unter den verschiedenen Autoren, die über Candid berichtet haben, um, so werden wir dieselben alle darin einig finden, dafs dieser nicht nur Maler war, sondern auch in anderen Zweigen der bildenden Kunst thätig gewesen ist. Schon bei van Mander lesen wir, dafs er nicht nur „een goedt Meester in het nat en Oly-verwe“ war, sondern es auch verstanden habe, „aerdigh van Aerde bootserende, dat hem in de Schilderkonst groot vordeel is.“ Sandrart[1]) giebt an, dafs Candid in der Münchener Residenz „auch zu allerley nötige Ornamenten die Modellen und Zeichnungen ser vernünftig angeordnet“ habe. Milizia[2]) nennt ihn als Künstler des Ludwigsmaussoleums und Bianconi, der wie erwähnt im Jahre 1760 in München war, und

[1]) Joachim Sandrart, Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste 1679.

[2]) Francesco Milizia, Memore degli architetti antichi e moderni. 1725. Dritte Ausgabe 1781.

aus dessen Briefen sicher nichts anderes spricht, als was damals in München allgemeine Meinung war, weist den Entwurf einer grofsen Zahl plastischer Werke dem Candid zu und ist dabei so gewissenhaft, dafs er z. B. beim Ludwigsmaussoleum, von dem er angiebt, dafs es von Krumper gegossen sei, bemerkt[1]): „Io non credo che dopo aver finore veduti tante cose di Pier Candido voi abbiate più bisogno che vi si dica essere codesta pure un suo disegno. Quatunque nessuno me l'abbia potuto assicurare, io non saprei dubitarne riconoscendolo in tutte e singole le sue parti.“ So liefsen sich noch manche Urteile anführen, doch würden sie nichts wesentlich Neues zu Tage fördern. Nur die Naglersche Angabe[2]), dafs Candid zu der malerischen und plastischen Ausschmückung der Residenz die meisten Zeichnungen geliefert habe, mag noch vorgebracht werden.

Was die Wunderlichkeit der Trennung des Entwurfes von der Ausführung anbelangt, so können wir nur angeben, dafs dieselbe in jener Zeit ziemlich allgemein war, und ein Blick in die Zunftbücher derselben lehrt, dafs man über die Freiheit der Kunstausübung keine allzu hohe Meinung hatte. Wir erinnern nur an den Fall des Matthias Kager, dem es, als er sich in Augsburg als Maler niederlassen wollte, zur Bedingung gemacht wurde, nur al fresco, nicht aber in Öl zu malen. Krasser ist die Geschichte, die uns der Vaterlandsfreund[3]) von dem ersten in München thätigen Illuministen Georg Weickmann erzählt. Diesem war nach langem Widerstreben der Malerzunft durch Vermittlung Albrecht V. am 5. November 1571 die Ausübung „der freien Kunst des Illuminierens und Anstreichens“ gewährt, doch mufste er erst folgendes Gelöbnis unterschreiben:

[1]) Brief 5 vom 11. November 1762.

[2]) Künstlerlexikon.

NB. Auf G. Th. Rudharts Aufsatz in Hormayrs Taschenbuch etc. berufen wir uns in dieser Arbeit deshalb nicht, da seine Angaben durchgängig mit denen des Naglerschen Artikels übereinstimmen.

[3]) Der Vaterlandsfreund 1864. Zeitschrift, herausgegeben von O. T. Hefner. Nr. 1 Seite 3 und: Verzeichnis von Künstlern und Kunsthandwerkern die im XV.—XVII. Jahrhundert in München theils bei Hof theils in der Stadt sich aufgehalten und gearbeitet haben. (Aus ungedruckten Orignialurkunden und dem in Westenrieders Beiträgen enthaltenen „Hofausgaben“ gesammelt und geordnet. Benutzt sind ferner Briefe der ehemaligen Münchener Malerzunft.)

„nämlich, dafs ich nichts als in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Figuren und Historien illuminieren aber der Öl- und Leimfarben zu gebrauchen und dem Malerhandwerk Eintrag zu thun gänzlich müssig stehen auch keinem Malergesellen Arbeit geben und mich des Reissens und Entwerfens, was den Malern zugehört gänzlich enthalten wolle."

Diese Worte zeigen zugleich, welches Ansehen in jener Zeit die Maler hatten.

Auch an Analogieen fehlt es nicht, die uns beweisen, dafs in jener Zeit eine Trennung durchaus nichts Ungewöhnliches war.

In einer Rechnung vom Bau der Jesuitenkirche [1]) vom 15. Januar 1591 lesen wir: „Adamen Krumpper von Weilheimb von sechs enngels vnd annder geschnitten arbeit aus angebung herrn Fridrichs Sustris", und eine andere Rechnung [2]) nennt Schwarz als den Zeichner der geschnitzten Figuren vom Hochaltare der Kirche, während Weinhart die Ausführung versah. Nach Lotz [3]) sind die steinernen Statuen in den Nischen an der Fassade der Kirche von Sustris gezeichnet, von Gerhard modelliert und unter Pellagios Leitung von verschiedenen Künstlern ausgeführt. Nagler [4]) ändert diese Angabe dahin, dafs die Figuren nach den Entwürfen des Peter Weinher und des Friedrich Sustris von Gerhard und Pellagio modelliert und von den Bildhauern Adam Krumper, Heinrich Felser, Andreas Weinhart, Heinrich Refelder u. a. in Stein ausgeführt seien. Nach Marggraff [5]) und Sighart [6]) gofs Hubert Gerhard das Grabmal des Th. Meermann in der Frauenkirche mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus nach einer Zeichnung des Christoph Schwarz.

Dafs die Rechnungen Candid nicht nennen, kann uns nicht wunder nehmen, denn er war ein fest angestellter besoldeter

[1]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

[2]) Vergl. Gmelin a. a. O.

3) Wilhelm Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands 1863.

4) Dr. G. K. Naglers München, 15. vollständig neu bearbeitete Auflage 1883. Herausgegeben von C. Wetzstein.

[5]) Marggraff, Rudolph und Hermann, München mit seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten. 1846.

[6]) Dr. S. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. 1862.

Künstler, der deshalb nicht für jedes einzelne Werk Zahlung erhielt. Die Nichterwähnung in denselben kann uns unmöglich veranlassen, die Tradition umzustofsen, da jene ja überhaupt sehr schweigsam sind und daher dieser gar nicht widersprechen. Da gilt das Wort: Qui tacet non negat, das Candid unter eines seiner Bilder in der Residenz setzte. Von plastischen Werken ist in den Rechnungen, die uns erhalten sind[1]), überhaupt wenig die Rede.

Über die in Betracht kommenden Werke enthalten die Hofzahlamtsrechnungen keine bestimmten Angaben. 1589 heifst es unter „Aintzige ausgab": „Ruberto Gherardj bildthawer bezallt per arbaith für Ir. fl. G. laut d. zötl. fl. 85, und 1591 unter: „Herrn Jhesuiter alhie khirchen vnd collegi paw etc.": „mer ime Herrn Rector per Hubertus Gerharten püldtstreichern, so man ime wegen seiner gemachten arbait laut unterzaichneter verkhundt zethun schuldig gewest, bezallt fl. 1025."

Aus den Baurechnungen der Jesuitenkirche ergiebt sich, dafs diese 1025 fl. nur ein Teil des Geldes sind, das Gerhard für hierher gelieferte Arbeit empfing, denn nach diesen erhielt er die namhafte Summe von 2165 fl., die ihm in zwei Raten von 1247 fl. 47 kr. und von 950 fl. 13 kr. für Kirchenarbeit ausgezahlt wurden. Davon kamen, wie uns eine von Westenrieder[2]) abgedruckte Rechnungsnotiz vom Jahre 1592 angiebt, 800 fl. „für St. Michaelbild zu formieren vnd zu verschnaitten". Hier erfahren wir auch, dafs der Gufs des Werkes von Martin Frey herrührt, und dafs dieser dafür im Jahre 1588 fl. 300 erhalten hatte.

Wurde durch diese Erörterungen die Wahrscheinlichkeit unserer mit der Tradition übereinstimmenden Annahme nahe gelegt so wird der Anspruch auf Gewifsheit, den dieselbe erheben kann, von dem Resultate abhängen, das eine Untersuchung der vorhinerwähnten Handzeichnungen zum Ludwigsmaussoleum liefert, deren sich achtunddreifsig Blätter[3]) erhalten haben, von denen noch dreizehn auf der Rückseite bezeichnet sind.

Zwei Punkte werden zu erörtern sein. Sind diese Zeich-

[1]) An Spezialrechnungen ist leider grofser Mangel.

[2]) Beiträge zur vaterländischen Historie, München 1790, Band III.

[3]) 37 im Kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu München, eine im Berliner Kupferstichkabinet.

nungen wirklich die Entwürfe zu dem Denkmale und nicht etwa Zeichnungen nach dem vollendeten Werke; und falls sich ersteres herausstellen sollte, rühren dieselben von Candid her?

Der Zweifel, ob es die Originalentwürfe seien, wird bei denjenigen, welchen die unnatürliche Trennung der zeichnerischen und bildhauerischen Thätigkeit als unwahrscheinlich erschien, am ehesten auftreten, und die Annahme, dafs hier Nachzeichnungen vorliegen, dadurch glaubhaft erscheinen, dafs auf zwei Blättern aufser den Skizzen zu dem Denkmale Teile des im Jahre 1604 errichteten Bennobogens und des älteren Chorgestühles angegeben sind[1]). Findet diese Eigentümlichkeit auch keine rechte Erklärung, so sprechen doch wiederum so viele Gründe mit Entschiedenheit für die Originalität der Zeichnungen, dafs jeder Zweifel unbedingt entkräftet wird. Fast alle Zeichnungen haben zur Vergröfserung ein Quadratnetz, und den meisten sind mit Sorgfalt bis ins Detail hinein Mafse und nähere Bestimmungen beigegeben. Jede Figur ist mehrere Male und von verschiedenen (vier und mehr) Seiten gezeichnet, mehrfach sind Grundrisse und einzelne Teile derselben angegeben; auch ist mit Ausnahme eines Blattes die Darstellung keine perspektivische, sondern im Aufrifs, und die Art, in der die Perspektive dargestellt ist, zu der sich noch der Grundrifs mit den Fluchtlinien erhalten hat, lehrt, dafs es sich nicht um eine Aufnahme, sondern um Konstruktion handelt.

Bekanntlich rührt der Gufs von Krumper her, und es würde sich mithin nur darum handeln, ob diese Zeichnungen ihm oder unserem Künstler angehören, dem die Tradition fast durchgängig den Entwurf des Werkes zuweist.

Das hohe Gehalt, welches Krumper bezog, das mit der Gratifikation, die er nach Herzog Wilhelms Tode empfing, sogar das des Candid überstieg, könnte leicht veranlassen, ihn als einen durchaus selbständigen Künstler zu betrachten, doch wäre dieser Schlufs verkehrt, denn wie hoch eine rein technische Fertigkeit in dieser Zeit besoldet wurde, wird uns später das Beispiel des Teppichwirkers Hans van der Biest lehren. Dafs Krumper überhaupt mit Candid znsammen arbeitete, geht

[1]) Das Ludwigsmaussoleum wurde im Jahre 1622 errichtet.

aus dem Umstande hervor, dafs er mit diesem Ateliergemeinschaft hatte, wie eine uns aus dem Kreisarchive zu Landshut zugegangene Rechnungsnotiz zeigt: „Was und wieuil yber den Frtl. neuen residentz paw erloffen de anno 1612: widerumben von abbrech: vnd wider aufsezung öfen in des Khrumpers vnd P. Candido werckstat fl. 8 Xr. 23.“ Es ist wohl möglich, dafs Candid bei den ihm zugeschriebenen plastischen Arbeiten sich nicht auf die blofse Lieferung der Zeichnungen beschränkte, sondern auch an der Modellierung teilnahm, oder diese doch in ähnlicher Weise leitete wie die Ausführung der Teppiche, bei der er, wie bezeugt ist, hie und da Verbesserungen vornahm.

Da wir keine Zeichnungen Krumpers besitzen, so müssen wir, um zu entscheiden, ob dieser oder Candid der Zeichner der erhaltenen fünfzig Zeichnungen zum Ludwigsmaussoleum war, uns darauf beschränken, diese mit sicher bezeugten Zeichnungen unseres Meisters zu vergleichen. Die Darstellungen sind erst in Blei gezeichnet und dann mit Tusche nachgezogen, wobei der Zeichner vielfach sehr flüchtig verfuhr, einzelnes jedoch, wie z. B. die Figuren der Herzöge und Landsknechte und die oben gelagerten Gestalten des Krieges und des Friedens sind mit Sorgfalt behandelt und diese letzteren erinnern in der Strichgebung, der Art der Ausführung, der Behandlung der Falten unmittelbar an die Figuren auf den Entwürfen zum Augsburger Rathaussaale, die er im Jahre 1619 geschaffen hatte. Bezeichnend für ihn ist auch, dafs ein grofser Teil der Beischriften italienisch ist, und nur in einzelnen Wendungen, die auch dem Fremden bekannt sein konnten wie „Albert seitten“ oder „Wilhelm seitten“ deutsch gegeben sind. Das ist wohl erklärlich, wenn Candid die Zeichnungen schuf, wie aber der gute Weilheimer Krumper, von dem es durchaus nicht bekannt ist, dafs er je in Italien war, dazu gekommen sein sollte, italienisch zu schreiben, erscheint uns unbegreiflich. Die Untersuchung der Handschrift, die hier sehr unsicher ist, ergab kein positives Resultat, denn wenn auch die Unsicherheit den alten Mann verriet, so führte doch nicht der Vergleich der Buchstabenformen mit denen des schon mehrfach angeführten Briefes vom Jahre 1602 direkt auf Candid, da einige Abweichungen vorkamen; dieselben sind jedoch andererseits zu

unwesentlich, als dafs sie irgendwie die angeführten Gründe zu schwächen vermöchten.

Für das Ludwigsmaussoleum wäre Candids Urheberschaft gesichert, damit aber ist es zugleich gewifs, dafs er schon vorher andere plastische Werke entworfen hatte, denn ganz abgesehen von der erwähnten Ateliergemeinschaft mit Krumper im Jahre 1612, ist es undenkbar, dafs man einem mehr als siebenzig Jahre alten Manne ein derartiges Werk übertragen hätte, würde dieser sich nicht schon vorher durch andere Arbeiten dieser Art als Meister bewährt haben.

Es wird nun bei der Einzelbestimmung auf eine genaue Stilprüfung ankommen, da die Tradition, welche wiederholt widersprechende Angaben macht, uns keinen festen Anhalt bietet.

Wir kehren nach dieser notwendigen Digression zu unserem Perseus zurück, der im allgemeinen als ein Werk Hubert Gerhards zuweilen mit dem Beisatze: nach der Zeichnung des Christoph Schwarz angesprochen wird. Wie gesagt wäre an dieser Behauptung nicht zu rütteln, wollten wir die äufseren Beweismomente allein gelten lassen, ohne den stilistischen Erwägungen irgend welche Kraft der Begründung zuzutrauen.

Dafs die Ausführung von Gerhard herrührt, kann als sicher gelten, denn im Jahre 1588, also zu einer Zeit, in der es in dem Gärtchen besonders lebhaft herging, heifst es in der Malerrechnung unter „Gelb wax“: „am 27. may dem Kolhauf zu ainer kyt (Verkittung) in N. garten mer Rueprecht bildhauer zu prünlin kopflin zugiessen“, und wir glauben, dafs sich diese Notiz wohl auf den Perseusbrunnen bezieht, da sich an diesem solche Köpfe als Ausgüsse befinden. Dann aber wird auch die Bronzegruppe, die ideell mit den Darstellungen in der Grottenhalle zusammenhängt, indem das Helikonbild des Paduano gleichsam eine Fortsetzung des hier dargestellten Aktes ist, in dieser Zeit geschaffen worden sein, und wir dürfen daher mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs die beiden Notizen vom 8. Juni unter „Gelb wax“: „Rueprecht zu ainem pildt geben“ und unter „Terpentyn“: „Ruprechten zu ainem bildt für Ir. fl. G. zugiessen“, auf das Brunnenwerk gehen. Vielleicht hängen auch die 85 fl., die er, wie bemerkt, im Jahre 1589 „per arbaith

für Ir. fl. G.“ bekam, mit diesem Werke zusammen, nur erklärt sich nicht, da dies doch nur ein Teil der Zahlung sein kann, dafs nicht in der Folge noch von weiteren Zahlungen für dasselbe die Rede ist.

Auch die Angabe, dafs Christoph Schwarz eine Zeichnung zu dem Werke geliefert habe, ist richtig. Diese hat sich erhalten, befindet sich im Besitze des Herrn Dr. J. H. von Hefner-Alteneck und wurde uns zur Untersuchung von demselben freundlichst zugestellt. Auf derselben befindet sich aus späterer Zeit die Unterschrift: „Christophorus Schwarz Monach fec. Ex Aereis Stat: f. Hub. Gerardi“. Eine genaue, aber ganz unkünstlerische Kopie dieser Zeichnung fanden wir im bayerischen Nationalmuseum. An der Urheberschaft des Schwarz ist nicht zu zweifeln. Vergleichen wir dieselbe mit anderen Zeichnungen des Künstlers, so bemerken wir denselben Strich, den gleichen Geist.

Zu einem ganz anderen Ergebnis gelangen wir jedoch, wenn wir die Zeichnung neben das ausgeführte Werk halten, denn von einzelnen Abweichungen ganz abgesehen, wie der Ersetzung des Sockels mit den Sirenen durch einen Felsblock oder der veränderten Arm- und Beinhaltung des Perseus, sind beide ihrem Wesen nach grundverschieden. Von dem Bemühen, plastisch zu gestalten und dekorativ zu wirken, das in dem Bronzewerke so deutlich anklingt, von jenem feinen Sinn für den reinen Fluſs der Linien und das harmonische Zusammengehen aller Teile ist in der Zeichnung keine Spur zu finden; sie ist, um es kurz auszudrücken, ganz dem Wesen des Schwarz entsprechend, mehr auf das Malerische angelegt.

Unzweifelhaft ist, dafs zwischen der Zeichnung und der Ausführung eine wesentliche Umwandlung der Gruppe liegt, und es fragt sich, ob wir diese dem ausführenden Künstler Hubert Gerhard zuschreiben dürfen. Ehe wir jedoch zur Beantwortung dieser Frage schreiten, wird ein anderer Punkt zu erledigen sein. Das Werk ist keine freie Erfindung, sondern in Anlehnung an das Cellinische Werk in der Loggia de Lanzi in Florenz geschaffen. Es könnte daher die Meinung auftauchen, der zwischen dem Werke und der Handzeichnung waltende Unterschied rühre nicht daher, dafs der Entwurf des Schwarz

eine Umwandlung erfahren habe, sondern dafs ein anderer Entwurf, also vielleicht der des Candid, der das Problem in etwas anderer Weise gelöst, zur Ausführung bestimmt worden sei. Die Ähnlichkeiten erklärten sich eben aus dem Urbilde. Ja, man könnte geneigt sein an eine Konkurrenz zu denken (die in jener Zeit auch vorkommt) und die Zeichnung des Schwarz für einen zurückgewiesenen Entwurf halten. So verlockend dies auch wäre, denn damit wären alle Schwierigkeiten gehoben, so ist doch diese Annahme deshalb nicht erlaubt, da die Medusa, die auf dem Cellinischen Werke eine verkrüppelte, verschränkt liegende Gestalt ist, auf der Zeichnung wie in dem Werke als schöne, üppige Frauengestalt und in beiden in ähnlicher Weise gelagert erscheint, und da noch andere Ähnlichkeiten hinzukommen, die eine Unabhängigkeit des Werkes von der Zeichnung des Schwarz ausschliefsen. Fest steht, dafs das Werk einen von der Zeichnung durchaus verschiedenen Charakter trägt. Konnte Gerhard ihm denselben eingeprägt haben?

Um hierüber zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen, werden wir eine Umschau unter den Werken dieses Meisters halten müssen, und diese wird uns lehren, dafs wir es nicht mit einer selbständigen und selbstschöpferischen Kraft, sondern mit einem, wenn auch künstlerisch empfindenden, so doch vornehmlich durch eine gewandte Technik hervorragenden Meister zu thun haben, der es in vortrefflicher Weise verstand, den individuellen Eigentümlichkeiten der in den verschiedensten Stilrichtungen thätigen Künstler gerecht zu werden. Einen bestimmt ausgesprochenen Charakter finden wir in seinen Werken nicht, sondern dieselben bestätigen die Angaben der verschiedenen Autoren, dafs Gerhard nach Zeichnungen anderer gearbeitet habe. Die Werke, die wir von ihm kennen, sind: Die Steinfiguren an der Fassade der Michaelskirche (wie wir sahen nach Zeichnungen des Weinher und Sustris von ihm modelliert), der Erzengel Michael ebendaselbst, von dessen künstlerischem Ursprunge später die Rede sein wird, der Perseus des Grottenhöfchens, die Kolossalgruppe von Mann, Frau und Kind, welche Hans Fugger im Jahre 1590 in Augsburg anfertigen liefs, und die sich ursprünglich im Kirchheimer Schlofshofe befand, später nach Augsburg kam und seit dem Jahre 1871 in dem Garten

des bayerischen Nationalmuseums steht, dann das Grabmal des Th. Meermann nach einer Zeichnung des Schwarz, das sich ursprünglich in der Salvatorkirche befand[1]) und später in die Frauenkirche kam, wo es sich heut über dem Epitaph des Liegnitz befindet, und schliefslich die Figuren des Augustusbrunnens in Augsburg, die uns später beschäftigen werden.

Greifen wir aus dieser Reihe drei Werke heraus, den Perseus, den Erzengel Michael und die Kirchheimer Kolossalgruppe, so wird es uns bei einem Vergleiche schwer fallen, etwas ihnen Gemeinsames herauszufinden.

Während das erste in plastischer Ruhe erscheint und die Architektonik des Körpers betonend von schöner dekorativer Wirkung ist, tritt uns in dem Michael ein Werk einer mehr malerischen Richtung entgegen, das Prinzip der architektonischen Gliederung ist gelockert, das Linienspiel freier und ungebundener, in den Falten ist nicht die schöne Lagerung, sondern mehr das Zufällige, das durch die Bewegung und Situation Bedingte betont, aber doch offenbart sich in den Formen das Streben zu klären, zu läutern, zu idealisieren. Davon ist aber in dem dritten Werke nur wenig zu spüren, hier hat sich vielmehr ein Drang nach Naturalismus Bahn gebrochen. Seine Formen erinnern durchaus an die des Herkules vom Herkulesbrunnen in Augsburg, einem Werke des Adrian de Vries, und das Ganze erscheint uns als ein echter Ausflufs der Bolognesischen Schule. Die Gestalten sind voll Kraft und Feuer, es pulsiert Leben in diesen Gliedern, aber von jener schönen Formengebung, jener eigenartigen Verbindung warmen Lebens mit gesetzmäfsiger Form, die in so wunderbarer Weise dem Perseus eigen ist, ist hier nichts zu finden.

Eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit tritt uns aus diesen Werken nicht entgegen, wir haben daher keinen Grund, die Tradition, dafs Gerhard nach dem Entwurfe anderer gearbeitet habe, zu bezweifeln. Leider haben wir aus dem Leben Gerhards zu wenige Daten, um über seinen künstlerischen Entwicklungsgang nähere Aufschlüsse zu geben; das eine wichtige Datum, das wir besitzen, dafs nämlich Gerhard im Jahre 1594

[1]) Vergl. A. Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frau in München. 1868.

mit 100 fl. angestellt wurde, also weniger erhielt als der jüngere Krumper, ja auch als Fistulator, berechtigt, da es zu auffallend ist und mit seiner Bedeutung als Techniker nicht im Einklange steht, zu keinem rechten Schlusse, und ebensowenig vermögen uns die Summen, die er für einzelne Werke erhielt, zu einem solchen zu bestimmen. Die Summe von 800 fl., die er für das „formieren vnd verschnaitten" des Erzengels empfing, ist eine beträchtliche, und dieser entspricht die Zahlung für die Figuren des Augustusbrunnens. Im Jahre 1590 werden ihm in drei Raten 1100 fl. ausgezahlt, im folgenden am 3. August „auf rechnung der angefrümten bilder zum neuen rörpronnen" wiederum 1100 fl. und im November „für sein angefrümbte arbeit" 700 fl. Ferner erhält er in diesem wie in den folgenden Jahren mehrere kleinere Summen, so dafs der Gesamtbetrag ca. 3000 fl. ausmacht.[1]) Dafs Gerhard auch die Ziselierung dieser Figuren insoweit besorgte, als er die Überarbeitung der aus dem Gusse kommenden Werke versah, wird trotz der Rechnungsnotizen, nach denen die Goldschmiede Gregor Bayr und Jacob Schönerer, jener im Jahre 1591 „die groszen bilder zum rörpronnen gehörig zuverschneiden" 470 fl., dieser in den Jahren 1591 und 1593 für Arbeit an den kleinen Bildwerken, sowie an den Stuckteilen 294 fl. erhielten, anzunehmen, und die Thätigkeit der Goldschmiede auf die feinere Ziselierarbeit an den Haaren, Gewändern, Schmuckteilen und Gerätschaften zu beziehen sein.

Aber ganz abgesehen davon, ob man den Gerhard als selbständigen Künstler betrachten will oder nicht, ist man auf keinen Fall berechtigt, die in der Perseusgruppe offenbarte Kunstweise als eine für ihn charakteristische anzunehmen, da dieselbe auch einer Zahl von Werken eigen ist, die zu einer Zeit entstanden, in der wir Gerhard gar nicht mehr am bayerischen Hofe finden. Die Maria auf der Säule, die Bavaria im Hofgarten, einzelne Figuren vom Wittelsbacher Brunnen, die gelagerten Gestalten auf den Portalen der Residenz u. a. m. reden dieselbe Sprache, nur zeigen sie eine gröfsere Zartheit der Modellierung, die Heigel[2])

[1]) Aus den Baumeisterbüchern im städtischen Archiv zu Augsburg.

[2]) K. Th. Heigel, Die Bavaria auf der Hofgartenrotunde zu München. In der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1875, Nr. 354.

schon mit Recht als einen Vorzug der Krumperschen Gufswerke vor denen des Gerhard hingestellt hat. Es ist etwas Scharfes und Konzises in den Werken Gerhards, während die Krumperschen Formen mehr fliefsend und weich sind.

Es ist der Geist des Candid, der alle diese Werke durchzieht, derselbe, der uns die Juno im Grottenhöfchen so sehr bewundern liefs. Ohne in einseitigen Formalismus zu verfallen, welcher die Werke von Candids immerhin genialen Zeitgenossen Bartholomäus Spranger auf die Dauer so unerquicklich macht, wufste Candid durch stärkere Betonung der dekorativen Seite aus der Sphäre seiner grofsen Vorbilder herauszutreten und sich dadurch ein Gebiet zu erwerben, auf dem er selbständig weiter bauen konnte. An idealem Gehalte und natürlicher lebensvoller Gestaltung fehlt es den Werken des Candid nie, ihren substanziellen Gehalt werden wir jedoch stets im Elemente des Dekorativen zu suchen haben.

Fast möchten wir den Perseus den Kanon der Candidschen Kunstweise nennen, so sehr sind in ihm alle Eigenschaften derselben, alle charakteristischen Eigentümlichkeiten vereinigt, frisch und voll sinnlicher Kraft, frei und leicht in der Bewegung ist alles an ihm nach Mafs und Gesetz gegliedert. Wie aus einem Kerne herausgewachsen erscheint das Ganze, organisch, blühend: nichts daran ist gekünstelt, sondern alles voller Empfindung. Wir vermögen natürlich nicht zu bestimmen, welche Beziehung Candid zu dem Werke hatte, ob er eine neue Zeichnung lieferte oder selbst die Modellierung übernahm, noch zu erklären, wie er überhaupt dazu kam, den Entwurf des Schwarz umzugestalten. Da wir darüber keine Nachrichten besitzen, so kämen wir über bloíse Vermutungen nicht hinaus, und deren gäbe es genug. Es mag gestattet sein, einer derselben hier Raum zu geben:

Der Entwurf des Schwarz lag vor und war zur Ausführung bestimmt, da kam Candid aus Florenz nach München, offenbarte gleich sein künstlerisches Können, man erkannte seine plastische Gestaltungskraft, man hatte vielleicht von ihm gehört, dafs er erst vor kurzer Zeit das Original des Cellini gesehen habe, und so entschlofs man sich dazu, ihm den Entwurf zur Umarbeitung zu übergeben. Dafs ein gemeinschaftliches Arbeiten unter den Malern Sitte war, werden wir später bei Betrachtung der Bilder

in der Michaelskirche erfahren, an deren einem sogar Schwarz und Candid zusammen arbeiteten. Bemerkenswert ist auch, dafs Kilian, als er den Erzengel von der Fassade der Michaelskirche stach, nicht das Originalwerk, sondern eine Aufzeichnung des Candid zum Vorbilde nahm, die wie ein Vergleich, den wir später anstellen werden, zeigen wird, in der ganzen Anlage und Formbehandlung sich zu dem Bronzewerke verhält, wie die Perseusgruppe zu der Zeichnung des Schwarz.

Doch treten wir jetzt dem Werke selbst gegenüber!

Inmitten eines steinernen Wasserbeckens ruht auf bronzenem, reich verziertem Fufse eine mit Blumenornament und wasserspeienden Masken besetzte bronzene Brunnenschale, aus welcher, ebenfalls aus Bronze, ein Felsblock emporragt. Auf demselben liegt dahingestreckt die enthauptete Medusa, und Perseus, das in grauenvoller Schönheit gebildete Haupt derselben in der erhobenen Linken haltend, schreitet über sie hinweg, wobei sein linker Fufs leicht den Körper der Erschlagenen berührt. Er trägt einen kurzen, reich mit Zierrat geschmückten Waffenrock, hochgeschnürte Sandalen, einen das Gesicht beschattenden Helm und hält in der nach hinten gestreckten Rechten die Harpe. Sein Haupt ist dem Gorgoneion abgewandt und ein wenig geneigt, so dafs der Blick sinnend auf den Boden gerichtet ist, wobei er den wohlgegliederten Körper der Enthaupteten streift. Dieser hat sich im letzten Todesringen so gedreht, dafs der untere Teil desselben auf der Seite liegt, wobei das linke Bein gestreckt ist und über den Felsen herausragt, das rechte dagegen gekrümmt und ein wenig angezogen ist, während die edelgeformte Brust, die hinter dem am Felsen schlaff herabhangenden linken Arme sichtbar ist, sich gegen das Gestein preſst und der Hals auf der angezogenen Rechten ruht. Das Ganze ist in durchaus mafsvoller Weise so als Brunnenbekrönung benutzt, dafs aus dem Halse und dem abgeschlagenen Haupte der Medusa sich Wasserstrahlen in das Becken ergiefsen.

Die Figur des Perseus kehrt ganz ähnlich auf einem nach Candids Entwurfe von Rafael Sadeler im Jahre 1604 angefertigten Stiche wieder: Michael im Kampfe gegen Luzifer, wo der Erzengel in ähnlicher Bewaffnung auf dem Feuer und Flammen sprühenden Ungeheuer steht, in der erhobenen

Linken eine Wage, in der Rechten das gezückte Schwert haltend.

Die nicht datierte Haeutlesche Notiz: zu den Bildern, Säulen und Gefäfsen für den schönen Brunnen im Lust-Gärtchen ... hatte Goldschmied Georg Mair die Modelle geschnitten, der für jedes Bildmodell 42 fl., für jedes andere 33 fl. bekam, während den Gufs der einzelnen Stücke Dionys Frey und den der Bilder und der vier Becken Bartholomäus Wenglein besorgte, wird auf die jetzt nicht mehr vorhandenen vier Brunnen zu beziehen sein, auf denen sich, wie wir schon berichteten, die vier Jahreszeiten befanden. Der phantastische Stich Disels, der nur einen allgemeinen Anhalt geben kann, zeigt uns vier kleine mit einzelnen, auf hohen Postamenten stehenden Figuren geschmückte Brunnen. Wir halten es für wahrscheinlich, dafs die vier jetzt im Garten des bayerischen Nationalmuseums stehenden Statuetten der Jahreszeiten mit denen dieses Gärtchens identisch sind. Sie gelten dort als Werke Candids und Krumpers und verraten auch durchaus deren Weise. Da Haeutle die Rechnungsnotiz nicht dem Wortlaute nach giebt, so vermögen wir nicht zu sagen, wie weit sich hierbei die Thätigkeit des Goldschmiedes Mair erstreckte, vermuten aber, dafs er nicht das Schneiden der Modelle besorgte, die ja nicht geschnitten, sondern modelliert wurden, sondern, wie die beim Augustusbrunnen genannten Goldschmiede, nur das „verschneiden", d. h. die Ziselierung versah. Es wird noch später von ihm die Rede sein. Diese Werke gehören sehr wahrscheinlich nicht dieser, sondern einer späteren Zeit an, wahrscheinlich als die Arbeiten im südlichen Residenzgarten entstanden und werden deshalb am besten im Zusammenhange mit diesen zu betrachten sein.

Die acht Knaben mit den Fischen und Seeungeheuern, über die wir keine nähere Kunde haben, können nicht als Werke des Candid gelten.

Zu der Zeit, als die beschriebenen Werke im Grottenhöfchen entstanden, wurde, wie sich aus der Malerrechnung ergiebt, auch die Ausstattung des Antiquariums emsig betrieben. Von Candids Teilnahme in dieser Zeit hören wir nichts, hauptsächlich sind es Hans Thonauer und Ponzony, welche Farben empfangen für das „Kayser gewölbh", dieser in den Jahren 1586 und 1588

„crotiscy zumaln“ jener „zu den steten vnd merkten“ (1586) und „zu den stadt-wappen“ (1588).

Wilhelm ging bei seinem Erweiterungsbaue mit einem grofsen Plane um. Er hatte nämlich die Absicht, die Katharinenkapelle und die Georgskapelle niederzureifsen, und an ihre Stelle eine neue zu setzen. Obgleich er schon dazu die oberkirchliche Genehmigung erhalten hatte, wurde der Plan doch wieder fallen gelassen, und statt dessen durch Wendel Dietrich die Katharinenkapelle, die wahrscheinlich erst jetzt den Namen Renatenkapelle empfing, baulich umgestaltet, während die Georgskapelle in ihrem alten Zustande belassen wurde. Nun fanden wir in der Malerrechnung, dafs Candid im Jahre 1589 mit anderen Malern zusammen bald für die „fl. capelle“, bald für die „fl. neue capelle“ — dann und wann heifst es für die „Georgen capelle“ — Farben empfing, und wir meinen, indem wir die fürstliche Kapelle mit der Georgskapelle identisch nehmen, dafs hier von der Ausschmückung der oben genannten Kapellen die Rede ist. Dazu kommt noch, dafs Candid in diesem, wie im vorhergehenden Jahre Farben erhielt für „ein Katharinenbild“, das möglicherweise zum Altarblatt der Katharinenkapelle bestimmt war. Wohin dasselbe gekommen ist, wissen wir nicht, und ebensowenig vermögen wir anzugeben, ob die in den Uffizien bewahrte Handzeichnung Candids: Vermählung der heiligen Katharina und verschiedene Heilige (Feder und getuscht), zu diesem Bilde gehört. Für die Katharinenkapelle malten nach Haeutle im Jahre 1583 Christoph Schwarz, später Viviani und Hans Holzmair, und 1591 arbeitete Hubert Gerhard für dieselbe. In der Georgskapelle (resp. fürstlichen Kapelle) wird bei der Farbenverteilung neben Candid stets Ponzony genannt.

Die Malerrechnung redet noch von zwei anderen Kapellen, in denen Candid um diese Zeit thätig gewesen ist. Im Jahre 1587 erhielt er, aber nur einmal, Farbe für die „Freylein Max[a] (Maximiliana) capelle“, in der, wie uns die Hofzahlamtsrechnungen angeben, in den Jahren 1589 und 1590 die Maler Schöpfer und Henneberger und die Bildhauer Adam Krumper, Degler u. a. arbeiteten. Die Kapelle befand sich in der Residenz, wo die Herzogin Maria Maximiliana bis zum Jahre 1603 wohnte, um hierauf eine Wohnung im Altenhofe oder im Stifts-

gäfsl zu beziehen.[1]) An welcher Stelle sich diese Kapelle befand, ist nicht erweislich, und auch die Lage der „Hertz. Max[en] capeln", für die Candid im Januar und Juni des Jahres 1589, das eine Mal mit Viviani zusammen, Farbe empfing, über die wir aber sonst nichts wissen, läfst sich nicht bestimmen. Von den Malereien existiert heut nichts mehr, da die Räume, die sie schmückten, anderen Platz gemacht haben.

II. Arbeiten in der Jesuitenkirche von S. Michael.

Das Hauptwerk der Wilhelminischen Kunstperiode ist das Jesuitenkollegium mit der Michaelskirche. Die Räume des Augustinerklosters, die den Jesuiten anfangs zum Wohnsitz angewiesen worden waren, erwiesen sich bei dem ungeheuren Zulaufe, den diese bei ihrem Unterrichte hatten, bald als zu eng, und Wilhelm ging schon mit dem Plane um, die Augustiner von hier zu entfernen und ihnen in der Vorstadt Au ein neues Kloster zu stiften. Da dieselben sich aber fortzuziehen weigerten, und der Papst, an den sie sich wandten, ihre Weigerung berechtigt fand, so entschlofs sich Wilhelm, der noch im Jahre 1581 die Bitte der Jesuiten um Erbauung eines Kollegialgebäudes und einer Kirche wegen Geldmangels zurückgewiesen hatte, im Jahre 1582 zu der Ausführung des bedeutenden Baues.

Ein Blick auf die gewaltige Anlage[2]) lehrt uns, dafs nicht nur das blofse Bedürfnis, die Notwendigkeit, die Jesuiten unterzubringen, den Herzog leitete, sondern dafs hingebende, glühende Begeisterung für seine Freunde ihn dabei beseelten, deren hohen Zielen und Bestrebungen, die er erkannt zu haben glaubte, er

[1]) Vergl. Chr. Haeutle, Geschichte der Residenz in München 1883.

[2]) Eine Ansicht aus der Vogelperspektive giebt ein Stich in Wenings Topographie etc. — Publikation der Kirche von Leopold Gmelin in Ortweins Deutscher Renaissance, Abteilung 18. Für alle Einzelheiten verweisen wir auf seinen Text.

ein entsprechendes, würdiges Gewand geben zu müssen meinte. Man glaubt eher einen Fürstensitz als die Wohnung einer religiösen Genossenschaft vor sich zu haben.

An den Fassaden können wir das letzte Ringen der deutschen Renaissance mit den Formen der italienischen Kunst, die jene zu verdrängen drohen, beobachten. Die originellen Portale des Kollegialgebäudes, der Giebel der Kirche mit den auf ein geringes Mafs herabgedrückten Voluten, die seitlichen Ansätze mit den krönenden Obelisken, die an Strebepfeiler mit Fialen erinnern und anderes behauptet sich hier als Zeuge derjenigen Kunstrichtung, welcher der Arkadenhof des Marstalles und die Heiligegeistkirche ihr Dasein verdankten; im übrigen, besonders in den geraden Wandpilastern und den würdevollen Marmorportalen, die trotz der Voluten der deutschen Eigenart durchaus entbehren, tritt hier deutlich das Streben hervor, dem italienischen Geiste gerecht zu werden. Am stärksten macht sich dies jedoch im Inneren bemerkbar, auf dessen majestätische Wirkung die Fassade trotz der rühmend hervorgehobenen gleichen Stockwerksgliederung den Blick nicht vorbereitet. Vorbild der ganzen Anlage war die Kirche S. Gesu in Rom.

Zwei Portale führen in einen weiten, einschiffigen, von einem Tonnengewölbe von 34 m Spannweite überdeckten Raum mit je drei Kapellen an den Langseiten und einem nicht weiter als diese ausladenden Querschiffe, an das mit geringer Einziehung der um mehrere Stufen erhöhte Chor tritt, um den sich eine Reihe kleinerer Räume legt. Wände und Decke sind in feinsinniger Weise, ohne die Überladung, die in den meisten Jesuitenkirchen Italiens eine so beklemmende Wirkung ausübt, mit Stuckornamenten ohne Farbenauftrag geschmückt, und zwischen den Kapellen sowie an den Chorwänden stehen in paarweis übereinander angebrachten Nischen aus Gips gegossene Engel mit Marterwerkzeugen, Apostel und andere heilige Gestalten.

Das Ganze kann wohl als Entwurf des Wendel Dietrich angesehen werden. Nach Gmelin heifst es schon im Jahre 1583 in den Rechnungen der Jesuitenkirche „botenlohn zalt Augsburg etlich abrisz von Wendl herzutragen", im Jahre 1585 kommt er selbst und zwei Jahre darauf wird er mit 300 fl. fest angestellt. Wolf Miller, der früher allgemein als Erbauer galt, auch auf einem

Porträte so genannt ist[1]) und in der Ruhmeshalle Münchens eine Büste erhalten hat, hat sich als einfacher Werkmeister erwiesen, den nur der Umstand, dafs er beim Gewölbeschlufs im Jahre 1585 mit 50 fl. bedacht und dann zwei Jahre später beim Turmeinsturze[2]) belangt worden war, zu der unverdienten Ehre verholfen hat.

Ursprünglich war dem Oeggel die Ausführung übergeben[3]), doch fielen seine Kostenanschläge so hoch aus, dafs Wilhelm Miene machte, von der Ausführung abzustehen. Da wufste der bauverständige Jesuitenrektor Eisenreich durch den genannten Wolf Miller billigere Berechnungen machen zu lassen, die ungefähr ein Drittel der Oeggelschen betrugen, so dafs das Ganze auf nur 20000 fl. zu stehen kam. Oeggel fiel deshalb in Ungnade, wurde entlassen, 1585 jedoch mit der Weisung wiederangestellt, „mit Wendl Dietrich von Augsburg zu handeln, sich für Ihr fürstl. Gnaden baumeister hinfüro brauchen zu lassen.“ Die Baukosten überstiegen in Wirklichkeit das Zehnfache der gemachten Anschläge. Nach dem Turmeinsturze scheint Dietrich in Ungnade gefallen zu sein, denn dem Sustris, der die Gefahr vorher bemerkt hatte, wurde die Vollendung des Baues übertragen[4]). Schon seit 1585 war er an demselben beteiligt gewesen.

[1]) Schon Nagler (München 1863, S. 71) weist darauf hin, dafs die Unterschrift des Bildes: „Anno 1585 hat Wolfgang Müller, ein Steinmetz, seines Alters 48 Jar, die Kirche und das Collegium erbawet“ falsch ist, da im Jahre 1585 weder der eine noch der andere Bau vollendet war.

[2]) Der Stich Weinhers, von dem Gmelin die Entscheidung der Frage, wo der Turm gestanden habe, abhängig macht, befindet sich im Kupferstichkabinet zu München und zeigt den Turm an derselben Stelle, wo der von Gmelin erwähnte, aber nicht für zuverlässig gehaltene Stich ihn angiebt. Der Stich trägt folgende Inschriften: (Oben) Ware Contrafactur des Thurms zu München in Bayern so disz lauffende 90. Jahr eingefallen. (Unten) Anno 1590 den 10. May des newen Calenders vmb 8 Vhr Vormittag Ist diser herrliche vnd hohe Thurm an der Jesuiterkirche zu München vmbgefallen vnd hat das Chor vnd ein theil der kirchen mit eingeschlagen. Welches anno 1583 mit sehr groszem vnkosten zubawen angefangen Vnd bis daher volfuehrt war. — Der Name des Stechers fehlt, nach Andresen IV. S. 64 stammt er von dem jüngeren Peter Weinher.

[3]) Vergl. Haeutle, Die Wittelsbacher als Herzoge, Kurfürsten und Könige von Bayern etc. 1880.

[4]) Sein Entwurf zum Chore soll sich nach Nagler (München 1863, S. 72) im Reichsarchiv befinden, war jedoch dort nicht aufzutreiben.

Die angesehensten Künstler, welche damals in München lebten, wurden herangezogen, um die Kirche mit ihren Werken zu schmücken. Unter denselben finden wir seit dem Jahre 1587 Candid beschäftigt, über dessen Thätigkeit uns wiederum die Malerrechnung den nötigen Aufschluſs gibt. Hier erfahren wir, daſs er im Jahre 1587 das Verkündigungsbild und in diesem wie in dem folgenden Jahre das Ursulabild malte, von denen sich jenes in der dritten Kapelle der linken, dieses in der ersten Kapelle der rechten Seite als Altarbild befindet. Beide sind unbezeichnet.

Das Verkündigungsbild [1]) zeigt uns in einem Gemache, durch dessen geöffnete Thüre man in eine Kammer mit offenem Fenster blickt, die Jungfrau, welche links an einem Betpulte niedergekniet ist und sich mit vorgehaltenen Händen erstaunt nach dem von rechts auf einer Wolke daherkommenden Verkündigungsengel umwendet, der in der Linken einen Lilienzweig hält und die Rechte erhoben hat. Zwischen beiden schwebt in Gestalt einer Taube der heilige Geist und darüber in einer Mandorla von Cherubim Gott Vater, der von betenden Engeln, die in reichen Scharen aus den Wolken hervorkommen verehrt wird.

Wir können dem Bilde nicht den Wert beimessen, den für uns die Bilder der Grottenhalle haben, denn wenn es auch in einzelnen Teilen, wie in der Zeichnung des Verkündigungsengels, dem anmutigen Köpfchen und den feinen Händchen der Jungfrau, sowie in der Bildung einzelner Engelsgestalten offenbare Schönheiten aufweist, so hat sich doch der Künstler bei der Gesamtanlage und Durchführung nicht mit Freiheit bewegt. Die Ölmalerei war ihm etwas Fremdes, die Wandmalerei sein eigentliches Element. Die Farbengebung ist auch hier ganz im Sinne dieser Technick kalt und trocken.

Etwas tiefer und satter in der Färbung, aber in der Komposition noch nicht auf der Höhe, auf der wir ihn nach energischem Ringen mit dem ihm fremden Elemente, der Farbe in späteren Tafelgemälden finden, ist das andere Gemälde: Das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen. [2])

[1]) Stich von Johannes Sadeler.
[2]) Stich von Rafael Sadeler.

Inmitten mordender Scharen, etwas im Grunde des Bildes, kniet die betende Ursula, den Blick voll inniger Zuversicht nach oben richtend, von wo ein Engel mit Kranz und Palmenzweig herniederschwebt. Links im Vordergrunde hat ein von hinten sichtbarer Krieger eine der Jungfrauen bei den Haaren gepackt und versetzt ihr den Todesstofs. Hinter diesem gewahren wir die prachtvolle Gestalt eines pfeilschiefsenden Kriegers, der sein Geschofs auf eine rechts in der Nähe einiger betenden Bischöfe knieende Mädchengestalt gerichtet hat. Rechts vorn hat im Entsetzen über den grauenvollen Vorgang eine der Jungfrauen, der eigenen Gefahr vergessend, die Arme erhoben und ist in Wehklagen ausgebrochen. Vor ihr ist der schöne entblöfste Oberkörper einer durch einen Pfeil getöteten Jungfrau sichtbar. Hinten mordende Krieger, links Bucht mit Schiffen. Aus den Wolken brechen blumenstreuende Engel hervor [1]).

Bei Sighart und Nagler [2]) findet sich die Angabe, dafs das Porträt des Ignatius von Loyola links vor dem Eintritte in den Chor von unserem Künstler herrühre, und einzelnes in dem Bilde scheint auch dafür zu sprechen, nur ist dasselbe im allgemeinen so flau und nüchtern in der Ausführung, dafs wir mit Ausnahme des Kopfes, der markig und kraftvoll behandelt ist, und einzelner Partieen der Gewandung den Candid in dem Werke nicht verspüren, und eine Notiz der Malerrechnung vom Jahre 1589, nach der Paduano Umbra empfängt „zum ersthen Jhesuiter abzumaln," läfst vermuten, dafs dieser Künstler im wesentlichen die Ausführung versah. Dafs er überhaupt für die Jesuitenkirche thätig gewesen ist, ergiebt sich nicht nur daraus, dafs er noch bei anderen für dieselbe in jener Zeit entstandenen Bildern in der Malerrechnung genannt ist, sondern weil er auch in einer Rechnung [3]): „Auf den kirch, schuel und collegi paw ist man bis dato d. 15. February ao. 91 den handwercksleuth vnd ander noch zubezalen schuldig," vorkommt.

[1]) Das in der K. K. Bildergallerie in Wien befindliche 1′ 3″ hohe und 1′ breite auf Holz gemalte Bildchen des Candid: Tod der Ursula und ihrer Gefährtinnen ist eine Verkleinerung dieser Darstellung.

[2]) München 1883.

[3]) Im Kgl. allgemeinen Reichsarchiv zu München.

Hier wird er unter mehreren Künstlern, darunter auch Candid, der 100 fl. „von wegen einer althar tafel“ erhält, mit einer Summe von 48 fl. 8 Xr. angeführt. Wir wiesen schon früher darauf hin, daſs gemeinsames Arbeiten an ein und demselben Gemälde Sitte war. Bekannt war dies schon von dem Bilde des Martyriums des Andreas in der zweiten Kapelle links, von dem Rittershausen bemerkt, daſs es mit Ausnahme einiger Figuren im Hintergrunde, welche Schwarz malte, von Candid herrühre, während Lipowsky [1]), Nagler [2]) u. a. angeben, daſs es ein Werk des Schwarz, aber nach dessen Tode von Candid vollendet worden sei. Worauf sich diese Angaben stützen, wissen wir nicht, vielleicht gaben nur allgemein stilistische Gründe dazu Anlaſs. Auch uns scheint es wahrscheinlich, daſs einzelnes, wie das Gewand des vorn kauernden Mannes von Candid herrührt, doch stammt zum gröſseren Teile die Vollendung des Gemäldes nicht von ihm her, sondern von Paduano, und nicht aus der Zeit nach dem Tode des Schwarz, sondern aus den Jahren 1589 und 1590. Während des Jahres 1588 und in der ersten Hälfte des Jahres 1589 hatte Schwarz Farben für dasselbe empfangen, in der zweiten Hälfte dieses und in dem darauffolgenden Jahre werden solche hingegen dem Paduano gegeben.

Auch noch bei anderen Bildern finden wir diesen Künstler genannt, dem Sebastian- und dem Magdalenenbilde, die Rittershausen und Nagler [3]) dem Hans von Aachen zuweisen. Für das erstere hatte 1588 Hans Thonauer mehrere Farben empfangen, Paduano malte an beiden in dem folgenden Jahre. Wichen Rittershausen und Nagler hier von unserer Quellenangabe ab, so nennen sie in Übereinstimmung mit derselben Viviani als den Maler der beiden Querschiffbilder: das Opfer des alten Bundes mit dem Namen Jesu und das Opfer des neuen Bundes mit der Dreieinigkeit. Über ein drittes nach der Malerrechnung von Viviani herrührendes Bild „Benediction Cristy iber der kirchen Petri“ (in der dritten Kapelle rechts) gehen ihre

[1]) Felix Joseph Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon 1810.
[2]) Künstlerlexikon.
[3]) München 1883.

Ansichten auseinander, denn während Nagler mit der Quelle übereinstimmt, ist es nach Rittershausen ein Bild des Hans von Aachen „in seinem mittern Stil“. Wir möchten nicht die verschiedenen Beziehungen auf Hans von Aachen ganz von der Hand weisen, da manches, zumal in der Ausführung des Magdalenenbildes und des Martyriums des heiligen Sebastian an seine Weise erinnert, können uns jedoch hier nicht auf weitere Erörterungen einlassen, sondern müssen uns mit der Angabe begnügen, dafs unsere Quelle nichts von seiner Mitwirkung weifs. Die Bilder entstanden am Ende der achtziger Jahre. In dieser Zeit malte Schwarz das Hauptaltargemälde.

Noch von ferneren Arbeiten Candids für die Jesuiten ist in der Malerrechnung die Rede; so wird ihm 1589 Farbe gegeben „für ein tuech p. Jhesuity“ und ferner für „8 taflen p. Jesuiten,“ für deren nähere Bestimmung jeder Anhalt fehlt. Ebensowenig ist zu ersehen, was mit der in diesem, wie im folgenden Jahre häufig vorkommenden Notiz „Piero... zu der comedia“ und einmal „zu engeln in der comedia“ gemeint sei. In denselben Jahren findet sich in den Rechnungen der Michaelskirche unter der Rubrik „Comedi“ eine Reihe von Malern, darunter Hans Thonauer, Ferdinand Hebenstreit, ein Hofmaler Hans Andree sowie ein Heinrich Gätting „Maler von Dresen“. Vielleicht sind mit diesen Arbeiten Dekorationsstücke zu dem grofsen Einweihungsfeste der Kirche gemeint, das auf den 21. Oktober 1589 angesetzt, nachher aber verschoben worden war.

Mit der Malerei wetteiferte die Plastik, um der Kirche einen ihrer Bedeutung und Würde entsprechenden Schmuck zu verleihen. Nicht nur an der Fassade brachte sie ihre Werke an, wo zwischen den Portalen in einer Nische der Erzengel Michael im Kampfe mit Luzifer steht und darunter das bayerische Wappen hängt, während in den oberen Stockwerksreihen in Nischen Fürstengestalten und ganz oben der Heiland stehen, sondern auch das Innere ward reich mit ihnen versehen und zeigt aufser den erwähnten Gipsstatuen die Bronzewerke Christus am Kreuze mit der heiligen Magdalena, einen Engel mit dem Weihwasserbecken uud vier Kandelaber.

Der Entwurf des Erzengels Michael wird vielfach dem

Candid zugeschrieben, doch ist dies Urteil nicht allgemein; so nennt z. B. Bianconi, der doch viele Bronzewerke dem Candid zuweist, hier keinen Künstler und auch Rittershausen und Westenrieder [1]) schweigen hierüber ganz, während Lipowsky [2]) es ein Werk des Hubert Gerhard nennt und auch Sighart sich auf diese Angabe beschränkt. Dies vermögen wir nun nicht, denn unmöglich können wir nach unseren früheren Auslassungen dem Gerhard, der, wie wir berichteten [3]), die Ausführung besorgte, den Entwurf zuschreiben.

Bei Betrachtung der Gerhardschen Werke deuteten wir schon auf den Unterschied hin [4]), der zwischen diesem Werke und dem Perseus waltet, und die nähere Besichtigung zumal aber die Vergleichung mit dem genannten Kilianschen Stiche [5]) wird unsere Angaben bestätigen.

Auf einem von zwei Konsolen getragenen Postamente, das einer Nische vorgelagert ist, krümmt sich der gestürzte Luzifer, ein Ungeheuer mit Faunskopf, hängenden Brüsten, Fledermausflügeln, Krallenfingern, Schweif und Bocksbeinen unter dem Stofse zusammen, den ihm der auf ihm stehende Erzengel mit seinem langen, hochgefafsten Kreuzesstabe in den Nacken versetzt, und ist bemüht, mit der Rechten die Waffe von sich abzudrängen. Der Engel, eine geflügelte Gestalt erscheint in bewegtem, faltenreichem Gewande, das durch zwei auf der Brust sich kreuzende Gurte zusammengehalten wird, und trägt auf dem lockigen Haupte ein Diadem mit dem Kreuze.

Alles was wir bei unserer früheren Besprechung als besondere Eigentümlichkeiten des Werkes hervorhoben, ist in

[1]) Lorenz Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München in gegenwärtigem Zustande. München 1782.

[2]) Künstlerlexikon.

[3]) S. 48.

[4]) S. 53 f.

[5]) S. 57. Der Stich trägt folgende Inschrift. Links unten: Opus ex aere Huberti Gerardi Holland. Altitudine Pedum XIV, rechts unten: Petrus Candid delineavit. Lucas Kil. Aug. scalpsit und unten eine Weihung an den Herzog Wilhelm. — Aufser diesem existiert ein von einem Anonymus direkt nach dem Werke gemachter, unbedeutender Stich.

dem Stiche, für den Candid die Aufzeichnung lieferte, vermieden. Hier hat die Gruppe, die sich in einer von toskanischen Säulen eingeschlossenen Nische befindet, über der eine mit Guirlanden und Draperie geschmückte Tafel mit der Inschrift S. Michael Archangelus hängt, während sich seitlich davon das bayerische und das lothringische Wappen befinden, eine in dekorativem Sinne vollständige Umwandlung erfahren.

Unmittelbar in die Augen fallend ist die ganz veränderte Umrifslinie. Die in dem Bronzewerke verhältnismäfsig klein gebildeten Flügel ragen hier mächtig aus der Nische heraus und dienen dem Oberkörper als Folie, und in gleicher Weise sind die fledermausartigen Flügel Luzifers verwendet, der hier nicht durch die scharfe Biegung des rechten Armes den Flufs der Umrifslinie jäh zerreifst, sondern den Arm hochgestreckt hat, um sich gewissermafsen in seinem Sturze an dem Stabe emporzuheben. Dadurch hat sein ganzer Körper eine veränderte Lage erhalten. Der Kopf liegt höher als die Beine und erscheint in Vorderansicht, während diese in schöner Überschneidung mehr von der Seite sichtbar sind. In die Bewegung des Engels ist ein gröfserer Schwung gebracht, der Kopf ist gehoben, die Stabhaltung durch anmutige Biegung der Arme eine freiere und leichtere, die unschöne Beinstellung des Engels, der in dem Bronzewerke das rechte Bein scharf durchgedrückt, das linke eckig gebogen zeigt, hat einer lebendigeren und graziöseren Platz gemacht. Das Wirrsal der Falten ist geordnet, schön lagern auf den Oberarmen die weiten, kurzen Ärmel, die wie das Gewand mit Argraffen besetzt sind, die Gürtung ist eine höhere, der Überfall in seiner Umgrenzung geregelter, das Untergewand so angeordnet, dafs in die störende Lücke neben dem rechten Beine sich ein Teil des Kleides in schöner Fältelung hineingelegt hat. Trotz der gröfseren Gesetzmäfsigkeit und Ordnung der Falten machen dieselben hier vielmehr den Eindruck der Bewegtheit und Lebendigkeit als in dem Erzwerke, wo sie unruhig und verworren erscheinen.

Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir im Hinblicke auf die ähnliche Gruppe des Hauptaltarbildes der Kirche, sowie

auf einer Handzeichnung des Schwarz[1]) (vielleicht zu diesem Bilde) und dann in Erwägung der angegebenen künstlerischen Merkmale des Schwarz, der durch und durch Maler war und in keinem seiner Werke jene plastische Empfindung verrät, die den Candid so sehr auszeichnet, den Schwarz als den künstlerischen Urheber dieser Gruppe betrachten. Für Sustris, der die Zeichnungen zu einem Teile der übrigen Fassadenfiguren lieferte, ist das Werk zu bedeutend.

Über den Ursprung des unter der Gruppe befindlichen Wappens fand sich keine nähere Angabe. Dasselbe zeigt das bayerische Wappenschild, an dessen Seiten zwei Putten stehen, die über dasselbe eine Kurfürstenkrone halten, unter der ein Engelsköpfchen hervorlugt, und welche die herabhangende Kette des goldenen Vliefses halten, deren unterer Teil leider abgebrochen ist. Von den Fufspunkten der Putten hängen Fruchtschnüre und Draperie herab, von denen letztere durch einen unten angebrachten Löwenkopf zusammengehalten wird. Die Zartheit und Anmut der Gliederung, die Vollendung, mit der sich alle Teile zu einem Ganzen zusammenschliefsen, läfst uns vermuten, dafs wir hier ein Werk unseres Künstlers vor uns haben. Es spricht sich in demselben ein ganz anderer Kunstcharakter aus als in den vier von Löwen gehaltenen Wappen vor der Residenz, die im Jahre 1615 dort hinkamen, nachdem sie bis dahin der Michaelskirche angehört hatten. Im allgemeinen gelten sie als Werke Gerhards, deren Gufs Pellagio besorgte. Nach Haeutle waren sie ursprünglich in zwei Kapellen der Michaelskirche aufgestellt; doch halten wir das nicht für wahrscheinlich, da eine Beschreibung der Kirche im Jahre 1597[2]) davon nichts weifs, wohl aber an der Fassade nach Erwähnung der beiden Portale und des Erzengels von Löwen spricht:

Quod rictu terrent pando, sacra signa leones,
Signa Ducum clarae monumenta perennia Bojae.

Wie viele Löwen sich hier befanden ist leider nicht ersichtlich. Es ist dies deshalb von Interesse, weil die vier Löwen

[1]) Im Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München.

[2]) Trophaea Bavarica Sancti Michaeli Archangeli. In Templo et Gymnasio societatis Jesu. Dicata Monachij. Anno MDIIIC.

vor der Residenz nicht gleichartig gebildet sind, sondern zwei derselben eine viel gröfsere Schönheit und Vollendung als die beiden anderen zeigen, und daher die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dafs jene beiden zur Zeit der Residenzausstattung als Gegenstücke zu diesen, ursprünglich unter dem Erzengel stehenden von Krumper modelliert worden seien. Doch fehlt dafür jede nähere Bestimmung. Ganz gleichartig, nur mit verschiedenen Symbolen versehen, sind die vier Wappen gebildet, und diese weisen in ihrer Formengebung mehr auf eine frühere Zeit hin, die noch unter Müelichschen Einflüssen steht, während das kleine Wappen unter dem Erzengel, das in der Beschreibung nicht genannt ist, und daher wahrscheinlich später geschaffen wurde, jene Kunstformen offenbart, die erst der Geist Italiens in München hervorgebracht hat.

Stilistisch mit dem Wappen verwandt sind die vier im Chore der Kirche stehenden Bronzekandelaber. Vier auf niedrigen Stützen ruhende, nach unten kräftig ausladende Voluten, aus denen Engelsköpfchen hervortreten, umschliefsen den verzierten Untersatz des Leuchters, auf dem nach scharfer Einkehlung das mit Guirlanden und Widderköpfen gezierte Postament des Kerzenhalters lagert, der durch figürlichen und pflanzlichen Schmuck belebt, in gefälligen Ausladungen und Einziehungen schlank emporwächst.

Auch hier fehlen alle Nachrichten über den künstlerischen Ursprung; wir werden jedoch kaum irren, wenn wir sie dem Candid zuschreiben, da die Ornamentik ganz seiner Weise entspricht. Ähnlich charakterisierte Kerzenhalter, nur einfacher in der Anlage und Ausstattung zeigen ein nach einem Kartone Candids (früher in den Arkaden des nördlichen Hofgartens) von Amling gefertigter Stich, sowie die Veronikatafel vom früheren Hochaltare der Frauenkirche. Die Art der Akanthusbehandlung, den Charakter der Cherubim und Sirenen, die Anordnung der Fruchtgehänge u. a. werden wir späterhin auf manchen Werken Candids wiederfinden, zumal in den Grottesken, den Umrahmungen der Teppiche und in dem Entwurfe zu einem Thürklopfer (Sammlung Maffei). Worauf Nagler[1]) die Ansicht

[1]) München 1883.

stützt, dafs sie von Gerhard modelliert und von Pellagio gegossen seien, wissen wir nicht. Die Rechnungen berichten, wie gesagt, nichts Bestimmtes über die Meister der plastischen Werke. Aus ihnen geht nur hervor, dafs Gerhard wesentlich bei der Herstellung beteiligt war. Pellagio kommt in den Rechnungen der Jesuitenkirche gar nicht vor, auch Krumper nicht, doch nennt diesen mehrere Male die Malerrechnung, nach der er 1589 häufig Gelbwachs „zu engeln“ und einmal „zu den 12 aposteln“ erhält, wie ein Jahr früher Gerhard solches „zum patron der engl fliegl“ empfangen hatte. Das läfst uns vermuten, dafs auch Krumper bei der Ausschmückung thätig war, indem wir es für möglich halten, dafs sich diese Notizen auf Modelle zu Nischenfiguren beziehen, die ja Engel und Apostel darstellen. In demselben Jahre nennen die Rechnungen der Jesuitenkirche einen Jeronimus Thomann, der für „12 stainen pilder so in schiessen steendt zueerpressen“ 126 fl. erhält. Wahrscheinlich hängt auch diese Angabe mit jenen Arbeiten zusammen. Rittershausen und Westenrieder[1]) schreiben den Entwurf der Nischenfiguren dem Candid zu. Diesem müssen wir jedoch in bezug auf die Engel widersprechen, da sie durchaus nicht an ihn erinnern und viel eher auf Sustris zurückzuführen sind, dagegen halten wir es bei einer Zahl der Apostel, deren Zeichnung und Gewandbehandlung eine ganz andere ist, immerhin für möglich.

Die beiden im rechten Querschiffe stehenden Bronzen hatten, wie schon aus der Beschreibung vom Jahre 1597 hervorgeht, ursprünglich eine andere Aufstellung. „Im Chor darinnen“, so beschreibt sie Hainhofer im Jahre 1611, „ist ein schöner fues von Ebeno darauf ein beckhin, in welchem dass Weywasser, davor ain schöner Metalliner Engel stehet, der es in zwo händen helt, hinder dem beckhin stehet gar ein hohes Ebeno creutz stockh Maria Magdalena auch von brunso, die vmbfangt dass Creutz vnd ligt bey Ihr ein metalliner todtenkopf vnd zwo bainer....“ Diese Werke werden im allgemeinen dem Candid zugeschrieben, dessen Entwürfe nach einigen Gerhard, nach anderen Krumper

[1]) München 1782.

ausführte. Der Engel war nach Rittershausen und Nagler[1]) ursprünglich zu einer Cäcilia bestimmt und hat erst später die Flügel erhalten. Letzterer giebt noch an, dafs sie zur Orgel gehörte. Die ganze Stellung der Figur spricht auch dafür. In langem Untergewande und dicht unter der Brust gegürtetem Übergewande steht sie vor dem Becken, dessen Rand sie wie zum Spiel nur leise mit den Fingerspitzen berührt. Ihr Blick ist sinnend in die Ferne gerichtet, von dem schönen, mit einem Diadem geschmückten Haupte wallen die Haare in Locken herab. Ob die Haltung zumal der Hände allein zu der Annahme geführt hat, dafs die Figur ursprünglich eine Cäcilia darstellte und erst später die Flügel erhalten habe, oder ob eine ganz bestimmte Nachricht vorlag, vermögen wir nicht anzugeben. Wahrscheinlich erscheint uns jedoch, dafs der erstere Umstand allein mafsgebend gewesen ist, da die Beschreibung vom Jahre 1597 die Gestalt schon als Weihwasserengel neben der Magdalena erwähnt:

Aereus ante basim lustralem sustinet vndam
Aliger et mentis purgari templa precatur.

Hier wie bei der Magdalena der Kreuzesgruppe verraten die wunderbar feine Faltengebung, sowie die überaus geschickte Anbringung der Schmuckteile am deutlichsten die Hand unseres Meisters. Bei dem Engel spricht für Candids Urheberschaft auch die auffallende Ähnlichkeit des schönen Antlitzes mit dem des Verkündigungsengels auf der Predella des früheren Hochaltars der Frauenkirche.

Die Kreuzesgruppe mit der heiligen Magdalena war, wie aus der Inschrift hervorgeht, zum Grabmonument von Herzog Wilhelm und dessen Gemahlin Renata bestimmt, die im Jahre 1602 starb. Vor dem Kreuze, an welchem der Erlöser hängt, an dem nur das schön gebildete, gesenkte Haupt auffällt, ist Magdalena niedergekniet und umfafst es mit der Rechten, während sie mit der Linken ein Tuch an dasselbe preſst. In schmerzvoller Bewegung mit scharfer Drehung des Oberkörpers blickt sie empor. Sie ist reich gewandet; das durch einen kostbar besetzten Spangengürtel und Agraffen zusammengehaltene

[1]) München 1883.

Ärmelgewand zeigt wie der nach hinten in prächtigen Falten abfallende Mantel, der sich noch über den rechten Schenkel legt, am Saume eine zierliche Stickerei. Auf dem mit einem Tuche umwundenen Haupte ruht ein Diadem. Die Haare sind teils geflochten, teils gleiten sie in langen Strähnen den Rücken hinab. Vor ihr steht ein Salbgefäfs.

III. Candid als Tafelmaler. — Der Augustusbrunnen in Augsburg.

Candids Thätigkeit in den ersten Jahren seines Münchener Aufenthaltes blieb auf die Arbeiten in der Residenz und der Michaelskirche nicht beschränkt. Erhalten hat sich zwar nur wenig, aber unsere Hauptquelle, die Malerrechnung, beweist, dafs die Zahl der Werke, welche aufserdem entstanden, keine geringe war.

Im Jahre 1586 erhält er einmal im Juli Farbe „zu dem grossen vnser lieben Frauen tuech zu Grätz gehörig", zur selben Zeit zu „vnser lieben Frauen vnd S. Anna altartuch" und im Oktober des Jahres zum „grossen tuech vnser lieben Frauen vnd S. Anna". Ob wir hier an drei, zwei oder gar nur an ein Bild zu denken haben, läfst sich bei der Art der Angabe in der Malerrechnung, die, wie es die Grottenhofnotizen zeigten, häufig wechselt, nicht bestimmen. Möglicherweise hängt mit diesen Angaben ein Bild zusammen, das sich jetzt im Rathause von Ingolstadt befindet, dessen Vorgeschichte wir jedoch nicht kennen. Das 1,78 m hohe und 1,25 m breite Bild zeigt auf der rechten Seite die sitzende Maria, die von der auf der anderen Seite sitzenden Anna das stehende, nur mit einem zarten Linnen bekleidete Kindchen in Empfang nimmt. In dem Schofse der heiligen Anna liegen Blumen, andere sehen wir zerstreut auf dem Erdboden, auf dem noch ein Korb mit Wäsche steht. Links auf einem Tische steht ein gefüllter Fruchtkorb. Die Farbenwirkung des Bildes ist unbedeutend, wundervoll korrekt und

zart ist aber die Zeichnung, von besonderer Schönheit sind die Hände der Maria, ihr Gesichtstypus und ihre Haartracht erinnern an andere Marien unseres Künstlers. Vor allem aber ist es die Frische und Lebendigkeit des Kindchens, die seine Urheberschaft als unzweifelhaft erscheinen lassen.

Unklar ist, was mit „dem selbern tuch zu S. Augustin", für das er im folgenden Jahre häufig Farbe empfängt, und das gewöhnlich nur als s^rn tuch, einmal, als mit ihm Paduano für dasselbe Farbe erhält, als „s^rn altartuch" angeführt wird, gemeint ist. In demselben Jahre wird ihm mit Viviani zusammen Farbe gegeben „zu dem altar gen Hall"; auch Ponzony wird in dem Jahre mit einer „tafl gen Hall" angeführt. Gegen Ende des Jahres werden zwei Kruzifixe genannt, „so er (Candid) auf schwartzen atlasz gemacht".

Sehr zu beklagen ist, dafs die beiden Porträte Maximilians, die er im Jahre 1588 malte, sich nicht erhalten haben.[1] Am 2. Juni bekommt er zum ersten Male Farbe „zu hertzog Maximiliany contrafet" und am 11. des Monats „zum andern hertzog Maximiliany contrafet", wie diese beiden gewöhnlich unterschieden werden. Unter den Handzeichnungen befindet sich mit der Feder gezeichnet und leicht getuscht die jugendliche Gestalt eines Fürsten in spanischer Tracht, der eine versiegelte Rolle in den Händen hält. Die längliche Kopfform, das hagere Gesicht sind denen des Maximilian nicht unähnlich, und es ist daher wohl möglich, dafs wir hier eine Handzeichnung zu einem der beiden Porträte vor uns haben. Wenn wir in der Gestalt auch eher einen achtzehn-, als einen fünfzehnjährigen Jüngling vermuten, so wird doch der hieraus entstehende Einwand dadurch gehoben, dafs, wie berichtet wird, Maximilian sehr früh ein männliches Aussehen und Wesen erhalten habe.

Im Jahre 1589 ist von einem „engel auf papier" die Rede, sowie von einem „fenster", für das er oftmals mit einem „Herrn Margraff" zusammen Farben empfängt. Vielleicht ist hier an eine Glasmalerei zu denken, zu der er den farbigen Entwurf lieferte. Gegen Ende des Jahres wird noch ein „Mariabildt"

[1]) Ein Bildnis Maximilians von Candid wurde bei einer im Jahre 1855 vorgenommenen Revision der im Staatsbesitze befindlichen Bilder vermifst.

genannt, das möglicherweise mit einem der nicht näher bestimmbaren Marienbilder des Candid zusammenfällt.

Eines derselben wird in einem Verzeichnisse der Werke genannt, die am 22. Mai 1805 von Nymphenburg nach München gesandt wurden[1]), „eine Maria mit dem Jesu Kind in halber Figur. Holz 3' 1" hoch 2' 11" breit." Eine Maria mit dem Kinde in halber Figur und Lebensgröfse von Candid nennt Rittershausen in der Theatinerkirche. Von diesem Bilde heifst es in einer Beschreibung der Kirche vom Jahre 1789[2]): „Über dem Betstuhle (der Sakristei) hangt ein Marienbild von Peter Candito, sonst Peter de Wit, der Kopf unserer lieben Frau hat ein gar schönes Profil, das Colorit ist schöner als an den meisten seiner Stücke". Das Bild befindet sich nicht mehr in der Theatinerkirche und leider war nicht zu ermitteln, wohin dasselbe gekommen ist; sollte es erst in der vor einigen Jahren vorgenommenen Versteigerung von Gemälden dieser Kirche mit fortgekommen sein, so bleibt die Identität mit dem aus Nymphenburg geschickten Bilde ausgeschlossen, die sonst immerhin möglich ist.

Eine Mutter Gottes, ein Brustbild, nennt Halm[3]) in der S. Veit-Stiftskirche zu Freising, die, heut in ein kleines Museum umgewandelt, das Bild nicht mehr bewahrt. Der Verbleib desselben ist unbekannt. Ein anderes Muttergottesbild von Candid wird von Westenrieder[4]) in der Kleinen Lateinischen Kongregation genannt. Dasselbe fällt vielleicht mit dem Werke, das Rittershausen in der Sakristei der Lateinischen Kongregation anführt, zusammen: einer Verkündigung Mariae „im Kanditischen Ton", die für ein Werk des Schwarz ausgegeben würde. Wir kennen dieses Bild nicht und können deshalb auch nichts Bestimmtes darüber sagen, vermuten jedoch, dafs es nicht von Schwarz, sondern von Candid stammt, denn wir wissen nicht, dafs Schwarz sich durch Candid habe beeinflussen lassen, während, wie wir sehen werden, das Umgekehrte wohl der Fall war.

---

[1]) Manuskript im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Hofkirche der P. P. Theatiner in München 1789.

[3]) Materialien zur bayerischen Kunstgeschichte. Manuskript in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. 23 Faszikel.

[4]) München 1782.

Die vielen Aufträge nötigten unseren Künstler sich eifriger als bisher der Ölmalerei zuzuwenden und die Farbe stärker zu betonen, als es seinem mehr plastisch schauenden und empfindenden Sinne entsprach. Er hatte bei seinen Entwürfen nur die formale Wirkung im Auge, ihn interessierte die korrekte Komposition und Disposition, die gesetzmässig laufende Umgrenzungslinie, die wohlproportionierte Lagerung der Teile, wenig dagegen berührten ihn die durch Schatten und Licht, durch das Spiel der Reflexe, durch Farbenkontraste erzielten Wirkungen; durchsichtige Halbschatten und zarte Abstufungen der Töne waren ihm etwas Fremdes. Die Farbe trat erst hinzu, nachdem die Komposition abgeschlossen war, war bei derselben nicht maſsgebend, übte auf sie keinen Einfluſs aus. Daher tritt sie, wie im Verkündigungsbilde der Michaelskirche nur schüchtern auf, um nicht den reinen Eindruck der Komposition aufzuheben. Das stärkere Betonen wie in dem Ursulabilde geschieht auf Kosten der guten Komposition; die einzelnen Teile des Bildes, wie die Kriegergruppe links, die knieende Ursula, die Gruppe der verzweifelnden und der getöteten Jungfrau rechts, an sich harmonisch und schön, schlieſsen sich nicht zu einem Ganzen zusammen, weil nur das Nebeneinander, nicht aber das Hintereinander der Teile bei der Anlage in Betracht gezogen ist. So möchten wir uns den Mangel guter Komposition, die doch Candids Gröſse ist, erklären, den uns eine Reihe seiner Werke empfinden läſst. Um den in ihm erwachten Zwiespalt zwischen Form und Farbe zu lösen, muſste er tiefer in das Wesen der Farbe eindringen und versuchen, sich dasselbe zu eigen zu machen. Während dieser Periode, aus der er geläutert und geklärt hervorgeht, lassen sich deutlich Spuren der Kunstweise des Schwarz erkennen.

Nicht an diesen erinnernd, aber doch von stärkerer koloristischer Wirkung als in den bisher betrachteten Werken beobachtet wurde, ist ein im Depot der Gallerie von Schleiſsheim befindliches Bild: Esther bittet den Ahasver um Gnade für ihr Volk. In einer geräumigen Halle, durch deren schwarze Marmorsäulen man auf eine italienische Straſse blickt, steht links im Mittelgrunde etwas erhöht vor einem Thronsessel Ahasver und beugt sich ein wenig zu der vor ihm knieenden Esther

herab. Vor ihnen ein Harlekin in einer Tracht von blauen und weifsen Rauten. Links im Vordergrunde eine Gruppe von Männern und rechts mehrere nach links schreitende Frauen, hinter denen weiter im Grunde einige Männer eine Treppe heraufkommen. Dem Bilde fehlt alle Einheit, die Mittelgruppe ist ganz vernachlässigt, mit Freude und Teilnahme sind hingegen die Nebengruppen behandelt, die zu jener in gar keiner engeren Beziehung stehen. Der höchste Grad farbiger Wirkung ist in der Männergruppe erreicht, die ganz den Geist der damaligen Florentiner Kunst atmet. Das Bild wird zuerst in einem Kataloge der Schleifsheimer Sammlung vom Jahre 1761 [1]) als Werk des Candid genannt (5′ 7″ lang 4′ 4″ hoch).

Mit ihm zusammen nennt der Katalog noch zwei dazu gehörende Bilder des Meisters: Vasti des Ahasveri gemahlin, wie sie mit ihren Frauenzimmer ihrem Mann zu Truz eine mahlzeit haltet, 2′ 7″ hoch 3′ 6″ breit, und: Der König Ahasver wie Er Bey der Tafel sitzet undt den Ausspruch von dem Aman verlanget, was man dem jenigen wohl thun müsse, den der König aufs Höchste beehren wolte, 2′ 8″ hoch 6′ 2″ breit. Aus dem Kataloge Weizenfelds [2]), der die genannten Bilder auch angiebt, ersehen wir, dafs auf diesem Bilde im Hintergrunde Haman am Galgen hängend dargestellt war. Das Bild mit dem Gastmahle der Vasthi wird noch in einer Beschreib- und Schätzung der Gemälde in dem Churfürstlichen Schlosse zu Schleifsheim [3]) genannt und auf 6 fl. taxiert. Füfsli [4]) bemerkt im Jahre 1820, dafs man von dem Verbleib des Bildes nichts wisse, sagt aber dasselbe von dem erstgenannten Depotbilde und dem in der Schleifsheimer Gallerie befindlichen Werke: Aarons Schwester mit der Trommel, dessen Wert in der genannten Schätzung auf 8 fl. bestimmt ist. [5]) Seinem ganzen Charakter nach gehört

[1]) Katalog der Schleifsheimer Sammlung von Adrian von Lafabrique Schwaigdirektor 1761. Manuskript in Schleifsheim.

[2]) Weizenfeld, Beschreibung der churfürstlichen Bildergallerie in Schleifsheim. München 1775.

[3]) Im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern (der Schrift nach aus dem vorigen Jahrhundert).

[4]) Füfsli, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1820.

[5]) Aufserdem ist hier „eine biblische Geschichte“ von Candid, die nicht näher bestimmt ist, auf 6 fl. taxiert.

auch dieses Bild in diese Periode; die Anlage ist nicht sehr bedeutend, die Farbe tritt stärker als gewöhnlich auf. Dargestellt ist in halber Figur ein junges Mädchen, das trommelschlagend innig nach oben blickt. Da das Bild selbst keinen Anhalt bietet, so läfst sich nicht sagen, ob die Benennung bei Mannlich als Saila, Tochter des Jephthah oder bei Weizenfeld als Mirjam die richtigere ist. Gröfse des Bildes mit moderner Anstückung: 108 cm hoch und 84 cm breit.

Das Bild, das am deutlichsten den Einfluſs des Schwarz verrät, befindet sich in der Domkirche zu Freising und stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar. Links in einer Landschaft vor einem Hause sitzt Maria und ist im Begriff, indem sie aus einem Korbe ein Linnentuch nimmt, das auf ihrem Schoſse sitzende Kindchen anzukleiden. Dasselbe wendet sich lebhaft dem vor ihm knieenden greisen Könige zu, der ihm einen kostbaren Kasten darreicht. Rechts nach dem Hintergrunde blickend, wo wir ein stattliches Gefolge gewahren, steht der zweite der Könige und etwas mehr im Grunde der Äthiopier. In der Ferne Zug der Gefolgschaft mit Kamelen. Am Hause stehend sieht Joseph auf einen Stab gestützt dem Vorgange zu. Über dem ganzen schweben unter einem Sterne vier Engel mit einem die Worte: Gloria in Excelsis Deo tragenden Spruchbande. Links unten steht die Bezeichnung: PETRVS CANDIDVS FECIT.

Zu dem Bilde hat sich mit einigen Abweichungen und in gegensinniger Darstellung eine Handzeichnung erhalten, die noch mehr als das Bild das Streben, die Farbe zur Geltung zu bringen, bekundet, denn dieselbe hat er ganz in der Weise, wie wir es oftmals bei Schwarz finden, farbig behandelt, und zwar treten hier gelbe, blaue, rote und meergrüne Töne zu einer Wirkung zusammen, die an Werke der späteren Venezianer denken läfst. Spräche nicht der Strich der Zeichnung dagegen, so wäre man geneigt, dieselbe dem Schwarz zuzuschreiben. Ähnliche Farbenwirkungen weist auch das Bild auf, doch nicht so grell wie die Zeichnung. Der Künstler steht hier mitten in einer neuen Entwicklung. Leider fehlen uns die Werke, um diese, die in den Anfang der neunziger Jahre fällt, in ihren einzelnen Stufen zu verfolgen. Zwischen den genannten Bildern

und einer Reihe von Werken, die uns zeigen werden, wie er aus der Zerrissenheit wieder zu ruhiger Klarheit und zugleich zur Höhe seines Schaffens kommt, liegt doch eine Kluft von mehreren Jahren. Ehe wir jedoch an die Betrachtung derselben gehen, wenden wir uns einem Werke zu, das gerade in der Zeit seiner Entwicklung entstand, dem Augustusbrunnen in Augsburg.

Als Urheber des Augustusbrunnens gilt ganz allgemein Hubert Gerhard und die Baumeisterbücher im städtischen Archive von Augsburg enthalten nichts, was diese Annahme umzustofsen vermöchte. Dennoch glauben wir, den Entwurf zu demselben dem Candid zuschreiben zu müssen. Dafs Gerhard kein selbständig schaffender Künstler war, haben unsere früheren Erörterungen wahrscheinlich gemacht; in diesem Falle spricht noch ein besonderer Umstand dafür, dafs er nach fremden Zeichnungen geschaffen habe. Bei einer allgemeinen Betrachtung des Brunnens wird der Gegensatz in die Augen fallen, in dem die Figur des Augustus mit den auf dem Rande des Beckens gelagerten Figuren steht; zeichnet sich jener durch plastische Ruhe aus, so erscheinen diese bewegt und in ihren Konturen oft willkürlich und zerrissen, während auch sie ihrem ganzen Wesen nach auf vornehme Ruhe und eine dekorative Linienführung Anspruch erheben könnten. Dieser Gegensatz wird jedoch aufgehoben, wenn wir von der allgemeinen zur Einzelbetrachtung schreiten, denn bei derselben wird sich ergeben, dafs jede dieser Figuren von einem bestimmten Punkte aus betrachtet eine Ansicht bietet, die den genannten Bedingungen mehr oder weniger genügt, und die mit dem Eindrucke, den der Augustus macht, durchaus harmoniert. Bei der freien Aufstellung dieser Figuren konnte die einseitige Auffassung nicht in der Absicht des Modelleurs gelegen haben, und es wird daher die Zufälligkeit und Willkürlichkeit des Linienspieles in den übrigen Ansichten nicht seinem Willen, sondern vielmehr seinem Unvermögen zuzuschreiben sein. Wie aber läfst sich dieses mit jener wunderbaren Vollendung — nur die weibliche Gestalt mit dem Mühlrade ist nicht ganz gelungen — in Einklang bringen, die in dekorativer Hinsicht jene eine Ansicht offenbart! Es will uns daher folgendes als wahrscheinlich erscheinen: Gerhard ar-

beitete nach Zeichnungen, die aber nicht in genügender Zahl vorhanden waren, um ihm für diejenigen Figuren, deren komplizierte Stellung ein Durchkomponieren von den verschiedensten Seiten erfordert hätte, einen genügenden Anhalt zu bieten, während die stehende Figur des Augustus schon in einer oder zwei Ansichten sich in der richtigen Weise darbot. Wie nötig einem nicht selbständig arbeitenden Bildhauer die Aufzeichnung von verschiedenen Seiten ist, zeigten uns die Handzeichnungen zum Ludwigsmaussoleum, und die Thätigkeit des Modellierens selbst lehrt, wie wenig Anhalt eine Zeichnung bietet, wenn nicht selbstschöpferische Kraft hinzutritt.

In der richtigen Ansicht bieten die beiden weiblichen Figuren ihre linke Seite, die männlichen hingegen die rechte dar, und werden jene ein wenig von rechts, diese ein wenig von links aus zu betrachten sein. Sie stellen die Gottheiten der einst bei Augsburg zusammenfliefsenden Flüsse Singold, Wertach, Lech und Brunnenbach dar[1]), und weisen in ihren Attributen auf die Segnungen derselben hin.

Die eine der beiden weiblichen Gestalten, die Singold, hat ihren mit einer Spange gezierten rechten Arm leicht auf ein neben ihr stehendes Prachtgefäfs gelegt, während in dem aufgelagerten linken ein Füllhorn mit Früchten ruht. Ein leichtes durch eine über die rechte Schulter gehende Spange gehaltenes Gewandstück bedeckt die linke Brust und den Schofs. Auf dem in scharfer Rechtswendung gedrehten Kopfe ruht ein prachtvolles Diadem, die Haare sind zum Teil geflochten, teils fallen sie gewellt herab. Die Figur ist insofern als die bestgelungene zu betrachten, als sie sich auch in Vorderansicht angenehm darstellt, nur fehlt auch hier in der Stellung der Unterschenkel die rhythmische Anordnung. Eine solche vermissen wir in der Darstellung der Wertach überhaupt. Dieselbe hat ihren scharf gebogenen linken Arm auf den Teil eines Mühlrades gelegt und hält in der vorgehaltenen Rechten einige Kornähren. Sie hat sich weit zurückgelehnt und das gebogene linke Bein leicht über das etwas angezogene gleichfalls gebogene

[1]) Vergl. A. Buff, Augsburg und: Rogge, Die Augsburger Brunnen. Letzteres in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1882.

rechte geschlagen. Ihr mit einem Diadem und einem Ährenkranze geschmücktes Haupt ist der rechten Seite zugewandt, das Haar ist geflochten, eine der Flechten über die Brust gelegt. Diese umschliefst ein breiter Spangengürtel; über den Schofs fällt ein Gewandstück. Der starke Abfall der linken Schulter, der durch die Wendung des Kopfes noch stärker hervortritt, die etwas gezwungene Haltung des rechten Armes, sowie überhaupt die ganze Stellung des Körpers, der keine rechte Stütze findet, geben der Figur etwas Beunruhigendes und Momentanes, so dafs man sich des Gedankens nicht erwehren kann, sie müsse im nächsten Augenblicke ihre Lage verändern. Am stärksten tritt die Einseitigkeit der Komposition in den beiden männlichen Gestalten hervor, deren eine, welche der Wertach entspricht und die den Lech darstellt, den ausgestreckten linken Arm auf ein schön verziertes Schaufelruder stützt, während die Rechte in den lang herabwallenden Bart greift. Um sein nach links gewandtes Haupt legt sich ein Kranz von Tannenzapfen, den rechten Schenkel bedeckt ein Tierfell, die Beine sind leicht angezogen, die Füfse gekreuzt. Besser gelungen ist die Gestalt des Brunnenbach, wie der Lech eine kräftige Mannesgestalt, die mit herabhangendem rechten und angezogenem linken Beine der Singold entsprechend gelagert ist. Er hält in der Rechten einen Fisch, indem er sich zugleich mit gebogenem Arme aufstützt, und zieht mit der Linken ein gefülltes Netz über seine linke Schulter hinweg. Der etwas vorgeneigte bärtige Kopf ist mit Eichenlaub bekränzt.

In der Mitte des Beckens erhebt sich ein hohes Postament, das im vorigen Jahrhundert eine dem Geiste der Zeit entsprechende Umwandlung erfahren hat, nur einzelnes, wie die wasserspeienden Sirenen, die auf den Ecken gelagerten Knaben mit den wasserspeienden Delphinen und die Widderköpfe entstammen der alten Zeit. Auf dem Postamente steht die 2,50 m hohe Statue des Augustus. In ähnlicher Weise wie der Perseus des Grottenhöfchens bekleidet, mit kurzem Waffenrocke und hohen Sandalenstiefeln, nur noch mit einem nach hinten abfallenden Mantel angethan, steht er mit vorgesetztem rechten Fufse da, die Linke mit zurückgedrängtem Arme an das zur Seite hängende Schwert legend, während die Rechte segnend

nach vorn gestreckt ist. Um sein Haupt legt sich diademartig ein Lorbeerkranz.

Stilistische Gründe sind es, die uns vermuten lassen, dafs die Entwürfe zu den Figuren von Candid herrühren, denn nicht nur entspricht ihr Charakter im allgemeinen dem seiner Kunstweise, sondern dieselben zeigen noch offenbare Ähnlichkeiten mit anderen Werken des Künstlers. So erinnert der Augustus in der Bekleidung und Bewaffnung, ja auch der Gesichtsbildung an die Figur des Constantin, eine dekorative Malerei im Depot von Schleifsheim und in ganz ähnlicher Auffassung kehrt diese Gestalt auf dem Bilde der Monarchie im früheren Kaisersaale der Residenz zu München wieder. Auch die von Candid entworfenen römischen Kaisergestalten im goldenen Saale des Rathauses von Augsburg, zumal der Trajan, sind dem Augustus stilistisch nahe verwandt. Ebenso läfst sich die Figur des Lech unmittelbar mit der Gestalt des Inn vom Theatinergange der Münchener Residenz vergleichen, die nach rechts knieend in ganz ähnlicher Weise in den Bart greift. Wäre die Bavaria ein sicher bezeugtes Werk des Candid, so würde ein Vergleich zwischen ihr und der Gestalt der Singold die volle Überzeugung schaffen, dafs auch diese unserem Meister ihr künstlerisches Dasein dankt, denn beide sind durchaus miteinander verwandt. Die schlanken aber doch kräftigen Formen, die weiche Gestaltung der Brust und der Bauchteile, die Fülle der Oberschenkel und die dagegen etwas spröde gebildeten Unterschenkel, der rundliche, etwas gereckte Arm, die leise Drehung und Neigung des Kopfes, der um die nackten Körperteile gelegte Schmuck, das alles sind bei beiden äufserst charakteristische Merkmale. Da uns jedoch auch hier nur stilistische Begründungen zur Bestimmung des Künstlers führen, so kommen wir durch diesen Vergleich der Gewifsheit nicht viel näher. Da die Ausführung der Bavaria aller Wahrscheinlichkeit nach von Krumper herrührt, so ist diese Ähnlichkeit ungemein auffallend und die Annahme eines über Gerhard und Krumper stehenden Künstlers, der die Entwürfe lieferte, sehr wahrscheinlich.

Vielleicht war es das gute Gelingen des Augustusbrunnens, dem Candid die Aufträge zu zwei Gemälden für die Ulrichskirche zu Augsburg dankte, deren eines, die Heiligen Ulrich

und Afra in Anbetung vor der Madonna vor 1595 entstanden ist, da es aus diesem Jahre einen Stich des Johannes Sadeler giebt, der die Mittelgruppe dieses Bildes, die Madonna mit dem Kinde, gesondert in einem Ovale darstellt und die Bezeichnung: Joān: sadeler fecit et excudit 1595 trägt. Das Gemälde zeigt, von einem reichen Kranze musizierender und jubilierender Engel umgeben, im Mittel die mit dem Kinde auf dem Schofse auf Wolken thronende Madonna, die durch die reiche, würdevolle Gewandung, die Krone, das Zepter, das sie in der Rechten hält, und die Mondsichel, auf die sie den linken Fufs gestellt hat, als Himmelskönigin gekennzeichnet ist. Mit der Linken hält sie den etwas unruhig sitzenden Knaben, auf dessen linker Hand die durchsichtige Weltkugel ruht. Unten knieen in einer Landschaft mit der Stadt Augsburg im Hintergrunde links der heilige Ulrich im Ornat mit Buch und Fisch, rechts die heilige Afra, die an einen Holzstofs gebunden ist, an dem die Flammen hinaufzüngeln, und blicken innig und vertrauensvoll zu der himmlischen Erscheinung empor. Links unten steht die Bezeichnung PE^{O} CANDID^{S} F.

Noch hat der Künstler seine Höhe nicht erreicht, noch leidet die Komposition unter dem Zwange der Farbe, die ihr Recht geltend zu machen sucht. Den rechten Genufs gewährt nur die Betrachtung einzelner Teile, der Madonna, des Ulrich, des Kopfes der Afra und verschiedener Engelgruppen. Stark beeinträchtigt wird das Bild auch dadurch, dafs der Rahmen, der dasselbe umschliefst — der Altar, an dem sich dasselbe befindet, wurde laut Inschrift erst 1629 errichtet — zu klein ist, und an den Grenzen willkürlich die Komposition abschneidet.

Trotz der Mängel verspüren wir schon in diesem Bilde, dafs sich der Künstler einer höheren Kunstweise nähert und sich bemüht, sein auf das Grofse und Monumentale gerichtetes Wesen zur vollen Geltung zu bringen, ohne wie früher die Farbe als blofse Zuthat zu behandeln. In vollkommenerer Weise gelingt ihm dies zum ersten Male in der Heimsuchung im Dome von Freising, deren Vorzüge uns erraten lassen, durch welches Mittel er zu einer natürlichen Durchdringung von Form und Farbe gelangte. Die Nachahmung des Schwarz, dessen Beispiel ihm sicherlich seinen Mangel am stärksten fühlbar ge-

macht hatte, konnte das nicht bewirken, dazu bedurfte es eines fleifsigen Studiums der Natur. Wir haben keine Skizzen zu dem Freisinger Bilde, die uns für unsere Annahme, dafs er zu demselben die Natur zu Rate gezogen habe, einen unmittelbaren Beweis an die Hand gäben, aber verschiedene Teile des Bildes, wie die charakteristischen, höchst lebendigen Köpfe des Joseph und der Elisabeth, die markigen Hände des ersteren, die zartschimmernde, weich sich in ein Tuchballen pressende Hand der einen Begleiterin der Maria, die Gewandung der Elisabeth u. a. m. sprechen zu sehr dafür, als dafs es noch äufserer Beweismomente bedürfte. Dafür dafs Candid überhaupt Naturstudien machte und viele Skizzen anfertigte, ehe er eine Komposition gelten liefs, fehlt es nicht an interessanten Belägen, und wir werden im Verlaufe der Darstellung auf dieselben hinzuweisen haben. An dieser Stelle mag nur einer zu einer dekorativen Deckenfigur der Münchener Residenz gefertigten Handzeichnung gedacht werden, auf der sich aufser der Dijudicatio, einer bärtigen Mannesgestalt mit Mefsinstrumenten, dreimal die linke Hand derselben mit kleinen Varianten und in vergröfsertem Mafsstabe befindet, und auf deren Rückseite dieselbe Hand einmal mit einer Wage, wie sie die Ausführung zeigt, und dann auf einen Stab gestützt dargestellt ist. Ferner finden wir hier noch einmal die rechte Hand mit verschiedenem Gerät, davon den Zirkel besonders gezeichnet und schliefslich mehrere Einzelstudien zu der Wage, alles wundervoll korrekt in kräftigen Strichen angegeben. Eine Aktstudie Candids, ein nackter sitzender Mann auf Leinwand gemalt 3′ hoch 2′ 3½″ breit befand sich nach Halm[1]) in der Münchener Gemälde-Gallerie.

Der untere Teil des Heimsuchungsbildes ist leider durch einen davorgestellten Reliquienschein verdeckt, so dafs wir nicht anzugeben vermögen, ob das Bild bezeichnet ist. Als am 1. Juni 1648 Freising von den Schweden und Franzosen eingenommen wurde, soll nach Nagler[2]) das Bild mitgenommen und erst später wieder zurückgebracht worden sein.

[1]) Materialien.
[2]) Künstlerlexikon.

In der Vorhalle eines Hauses, durch die man auf eine Seelandschaft mit Bergen blickt, reicht die von links kommende Maria der sich ihr ehrfurchtsvoll nahenden, mehr von hinten sichtbaren Elisabeth die Hand. Links vorn blickt Joseph auf einen Stock gestützt sinnend aus dem Bilde heraus. Hinter ihm stehen anmutig gruppiert die drei Begleiterinnen der Maria, deren eine ein Huhn hält und einen Tuchballen auf dem Kopfe trägt. Rechts im Grunde kommt Zacharias aus der Wohnung heraus und hebt staunend die rechte Hand. Über dem Ganzen Wolken mit blumenstreuenden Engeln. Nicht nur diesen, sondern auch dem Zacharias haftet noch ein wenig von der Weise des Übergangsstiles an, und dies veranlafst uns, dieses Bild zeitlich vor das zweite Augsburger Gemälde: Anbetung der Madonna durch Benedikt und Franziskus zu setzen, in dem wir Candid auf der Höhe seines Schaffens finden. Es ist ein Andachtsbild in grofsem Stile. Wie auf dem Ulrich- und Afrabide thront hier die Jungfrau mit dem Kinde auf einem Wolkensitze, doch fehlen ihr aufser der Mondsichel, auf der ihr rechter Fufs ruht, die Attribute jenes Bildes. Ihr von einem lose an den Seiten abfallenden Kopftuche umrahmtes Haupt ist leise geneigt und inniger als auf jenem Bilde hat sie den Kleinen gefafst, mit ihm eine geschlossenere Gruppe bildend, die von hellem Lichtschein umstrahlt ist. Zu beiden Seiten bricht aus den Wolken ein Chor musizierender Engel hervor, der zart gehalten ist, so dafs er gegen die Mittelgruppe zurücktritt. Unten, ebenfalls in einer Landschaft, in deren Hintergrunde Augsburg erscheint, knieen die beiden Heiligen, links im Ordensgewande mit dem Schlangenbecher Benedikt, dessen erhabene Ruhe, mit der er zur Maria emporschaut, in wunderbarem Gegensatze steht zu den schmerzlich bittenden Zügen der leidenschaftlichen, schwer mit sich ringenden Natur, die uns im Franziskus entgegentritt. Wie fein ist hier das Mafs des Realismus abgewogen, das nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Farbengebung dieser unteren Partie zuerteilt ist. Dieselbe ist kräftig und energisch im Gegensatze zu der grofsen Zartheit und Feinheit des oberen Teiles, der in der That aller Erdenschwere entrückt zu sein scheint. Wie hingehaucht sind hier die Farben, die nur vollendete Meisterschaft mit solcher Sicher-

heit aufzutragen vermag. Es ist ein für jene Zeit höchst bedeutsames Bild, so dafs uns das Lob, das ihm Placidius Braun[1]) erteilt, wenn er sagt, es gehöre zu den schönsten Werken der Malerei, wohl begreiflich erscheint. Leider ist die Landschaft hier wie auf anderen Werken Candids ganz und gar vernachlässigt, für diese fehlte ihm jede Ader; er wufste in seinem plastischen Sinne nichts mit ihr anzufangen. Die links unten stehende Bezeichnung des Bildes lautet: P. CANDIDVS P. D. BAVARIAE F.

Auch die Predella mit dem heiligen Abendmahle sowie das in der Höhe des Altares angebrachte Bild: Der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes sind Werke des Candid, von denen sich besonders das erstere durch die schöne Verteilung der Gruppen und die äufserst geschickte Ausführung auszeichnet. Von wunderbarer Feinheit sind die Hände, auf deren Studium er in allen seinen Werken die gröfste Sorgfalt verwandte. Ein ähnliches Abendmahlsbild unseres Künstlers, nur nicht so vollendet in der Verteilung der Gruppen befindet sich in der Sammlung Hollandt in Braunschweig und ist auf jeden Fall vor 1600 gemalt, da Johannes Sadeler, der in diesem Jahre starb, dasselbe gestochen hat. Wir kennen das auf Holz gemalte 41 cm breite 26 cm hohe Bild nur durch den Stich, dessen Identität mit jenem wir durch eine freundliche Mitteilung des Herrn Rechtsanwalt Hollandt in Braunschweig zu bestimmen vermochten.

Dem Hauptbilde des Altares nahe verwandt, nur nicht so zart in der Ausführung ist die Anbetung der Madonna durch den heiligen Wilhelm in dem jetzt in eine Kirche umgewandelten Speisesaale des alten Schlosses von Schleifsheim.

In einer Landschaft mit rötlichem Abendhimmel kniet nach rechts vor einem Felsen der heilige Wilhelm, eine ernste Mannesgestalt mit langem, schwarzem Vollbarte. Unter der Kutte, deren Kapuze heruntergelassen ist, trägt er einen Panzer, vor ihm liegen Helm, Schild und Waffenstücke. Andächtig, die Hände zum Gebet erhoben blickt er zu der in hellem Licht-

[1]) Placidius Braun, Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg 1817. S. 36.

glanze über seinem Haupte thronenden Madonna empor, die ganz ähnlich wie auf dem Benedikt- und Franziskusbilde gewandet ist und mit beiden Händen das auf ihrem Schofse sitzende Kindchen hält. Unter dem Saume ihres Kleides lugen einige Engelsköpfchen hervor, andere kommen neben ihr und oben in den Ecken aus dem Wolkenflor heraus. Auch in diesem Gemälde bildet der obere mit dem unteren Teile einen schönen Kontrast. Das Bild ist nicht bezeichnet.

Wie wir aus dem Kataloge des Lafabrique vom Jahre 1761 ersahen, befand sich das Bild ursprünglich in der früheren Hofkapelle des Schlosses, die jetzt in einen Pferdestall umgewandelt worden ist. Hier heifst es: „Pietro Candito: Das altarblat der heilige Wilhelmus Vor der Mutter Gottes Maria knyendt 9' 4½" hoch 5' 3" breit." Hier sah es der Jesuitendichter Jacob Balde und besang es in einem begeisterten Hymnus[1]), dessen Anfang die Identität mit unserem Bilde gewifs macht:

O Ego qualem feror in triumphum
Sic ames nosci generosa virgo
Cincta Bernardis liquidi refectis
Ubere coeli,
Tanta Bellatrix videare nondum
Quanta cum duris Guilielmus oris
Colla submisit, subito tremore
Fusus humi Dux.

Schon Hainhofer berichtet im Jahre 1611, dafs sich in der Wilhelmsklause, die in der Schwaige von Schleifsheim lag, ein Bild des heiligen Wilhelm befände.

Bekanntlich hatte sich Wilhelm V. nach seiner Abdankung neben der Wilhelminischen Feste Schleifsheim zum Wohnsitz auserlesen und sich dort ein Schlöfschen mit einer Einsiedelei angelegt. Diese bestand aus neun Kapellen, welche er mit Gemälden schmücken liefs. Nähere Angaben darüber fanden sich bei Hainhofer. „Schleifsheim", so sagt er, „ist auch eine schöne Schwaig, hat in circuitu fast ein drey meil wegs vnd 9 Capellen nach art

[1]) Jacobi Balde e Societate Jesu Lyricorum Libri IV. et Epodon. Liber Unus 1645. IV. Ode 46 S. 274. — Triumphus B. Mariae Virginis sub titulo Refugii Peccatorum Cum Schleifsheimi Aram S. Guilielmi contemplaretur.

der 9 kirchen zue Rom iede wenigst ain bar büchsenschuss von der andern, alle inn Holtz", und giebt dann die verschiedenen Kunstwerke an, die sich in den Klausen befanden, ohne jedoch die Künstler zu nennen. In der ersten Kapelle, die der Maria geweiht war, befanden sich ihr Bildnis und die Epiphanie, die zweite enthielt ein Bild des heil. Corbinian, die dritte das der heiligen Margaretha, in der vierten sah man Franziskus den Vögeln predigend und in der fünften das Bild des heil. Ignatius. In dem an diese Kapelle stofsenden Garten war ein Ölberg mit Christus und den beiden Schächern aus Bronze. Vielleicht ist diese Gruppe mit der im Jahre 1590 in den Hofzahlamtsrechnungen erwähnten, von Hubert Gerhard gefertigten identisch. In der sechsten Kapelle war ein Bild des heil. Renatus und ein zweites, das diesen mit dem heil. Augustinus zusammen darstellte. Die siebente Kapelle enthielt zwei Bilder des heil. Nicolaus und in der achten, der Jacobskapelle, befand sich ein dreiteiliger Altar mit dem heil. Benno, Christus als Gärtner mit Maria Magdalena und Maria mit dem heil. Jacob. Aufser dem Wilhelmsbilde befanden sich in der neunten Kapelle ein Marienbild und ein Michaelsbild.

In einem Inventare der in Schleifsheim befindlichen Gemälde vom Jahre 1802 heifst es unter Nr. 2789 „Peter de Witte. Maria mit dem Jesuskind in ein himmlischen Glorie. Leb. gr. ganze Figur Leinw. 6′ 8″ hoch 4′ breit. Aus der Frauen-Klause zu Schleifsheim." Wohin das Bild sowie die übrigen Klausenbilder gekommen sind, ist unbekannt. Für zwei derselben wäre die Urheberschaft des Candid gesichert, doch glauben wir, dafs seine Thätigkeit in dieser Reihe eine viel bedeutendere gewesen ist, indem wir eine Bemerkung, die fast alle Biographen Candids, ältere wie neuere, machen, nämlich dafs dieser die Zeichnungen zu den Einsiedlern, welche die Sadeler stachen, gemacht habe, für eine Verwechslung mit den hier ausgeführten Arbeiten halten. Jene Angabe findet sich zuerst bei Sandrart, und wahrscheinlich nach diesem macht sie de Piles[1]), der nur mit wenigen Worten auf Candid eingehend sagt: „und eben

[1]) De Piles, Historie und Leben der berühmten Europ. Mahler so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht etc. Hamburg 1710.

dieser hat auch die Risse der Einsiedler gemachet, welche Raphael und Johann Sadeler nebst noch vielen andern Sachen nach seinem Risse gestochen.“ Neuere Biographen geben dasselbe an, wobei sich Nagler auf Sandrart beruft. Carton bezweifelt diese Angabe, indem er bemerkt, dafs die von Sadeler gestochenen Einsiedler von Martin de Vos entworfen seien, und hat recht, denn die vier Serien[1]) von Einsiedlern, die von den Sadelern gestochen worden, tragen alle die Bezeichnung de Vos. Eine Serie von Einsiedlern hat Candid für den Kupferstich nicht entworfen. Die Entwürfe zur Bavaria Sancta, Bavaria Pia und zum Sanctuarium Christianorum, an die etwa noch gedacht werden könnte, stammen von Matthias Kager her. Wie kamen unter diesen Umständen die Biographen zu ihrer Angabe? Ist dieselbe rein aus der Luft gegriffen oder liegt es nicht näher, an eine Verwechslung mit den oben angeführten Arbeiten zu denken, zumal wenn wir bei Hübner[2]) lesen, dafs die Klausen von Rafael Sadeler von Venedig mit Gemälden geschmückt worden seien und mit dieser Bemerkung die Worte Hainhofers zusammenhalten, in denen er die Klause der Maxburg mit den Einsiedlerklausen auf den Gemälden und Stichen vergleicht. Nehmen wir dies alles zusammen, so müssen wir zugeben, dafs leicht folgende Verwechslung stattgefunden haben kann. Candid hatte eine Reihe von Gemälden für die Klausen Wilhelms ausgeführt, die Sadeler hatten nach Entwürfen des de Vos eine Reihe Einsiedlerklausen gestochen, diese beiden Thatsachen wurden nicht genügend auseinandergehalten, durchdrangen sich, und so entstand die verkehrte Angabe. Dabei ist jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs die Sadeler nach den in diesen Klausen befindlichen Gemälden gestochen

[1]) a. Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum etc. Joh. und Raf. Sadeler. b. Trophaeum Vitae Solitariae. Joh. und Raf. Sadeler. Davon eine gegensinnige schlechte Kopie (Oraculum Anachoreticum). c. Oraculum Anachoreticum von Johannes Sadeler. d. Monumenta sāctioris philosophiae quam severa Anachoretarum disciplina vitae et religio docuit. Joh. und Raf. Sadeler.

[2]) Lorenz Hübner, Beschreibung der kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München und ihrer Umgebungen 1804. Erste Abteilung. Topographie Band II. 1803.

hätten. Sollte das der Fall gewesen sein, so dürfte vielleicht der schon früher angeführte[1]) Stich mit dem Erzengel Michael, den Rafael Sadeler im Jahre 1604 stach, nach dem Michaelsbilde in der Wilhelmsklause gemacht worden sein. Derselbe trägt aufser einem Verse die Unterschrift: Raph. Sadeler Junior scalpsit Monachij 1604 cum priu. sum. Pont. et Sac. Cae. Maes. C. Candidº inuentor.

Noch vor seiner Wiederanstellung hatte Candid von Maximilian den Auftrag erhalten, in Scheyern allerlei Aufnahmen zu machen. Dieselben werden am Eingange des erwähnten Briefes[2]) näher bezeichnet: „Würdig in Gott lieber getreuer, demnach wir vnderthenigist berichtet, dasz in vnserm Euch anbeuolchenen closter Scheuren etliche fürsten vnnsers vhralten löblichen hausz Bayern etc. sonderlich aber etliche grafen von Scheuren vnd Witelspach begraben, auch deren epitaphia vnd bildnussen so wol auf den grabstainen alsz sonnsten gemahlen zufinden sein sollen, die wir dann vorders gern abgerissen vnd gemahlt haben wolten". Ob diese Arbeiten ausgeführt worden sind, vermögen wir nicht anzugeben, aber möglich ist es immerhin, dafs Candid in Scheyern war und nach den dort vorhandenen Vorbildern die beiden grofsen zu Dekorationszwecken bestimmten Porträtstücke schuf, die sich heut im Depot von Schleifsheim befinden, von deren Provenienz wir aber nichts wissen. Es sind dies zwei mächtige halbkreisförmige 10′ 8″ lange und 4′ 11″ hohe Lünettenbilder, die Otto III., Grafen von Scheyern und Arnulf, Herzog von Bayern, den Sohn des Luitpold darstellen, von denen das letztere in einem Inventar von Schleifsheim als Werk des Candid genannt ist.

Das erstere zeigt in der Mitte in Fürstentracht mit Zepter und Hermelinhut den Grafen Otto, der mit der Linken das Modell des Klosters Scheyern gefafst hat, das rechts auf einem Tische steht, an dessen Vorderseite sich das Wappen von Scheyern befindet. Links sieht man durch ein Fenster in einen Schlofshof hinein. Unter dem Fenster steht: OTHO OTHONIS II.

[1]) S. 57.
[2]) S. 26.

FIL. COMES IN WITELSPAC · FVNDATOR MONASTERII SCHIREN.

Auf dem anderen Bilde sehen wir Arnulf in voller Rüstung sitzen; in seinen Zügen sprechen sich Energie und Kriegslust aus. Links stehen sein Helm und das bayerische Wappen. Rechts steht: ARNVLPHVS LVITBALDI FILIVS BAVARIAE DVX.

Grabsteine mit Bildnissen bayerischer Fürsten fanden sich nicht in dem Kloster und sollen sich auch nicht, wie man uns dort versicherte, vor der Restauration der Kirche, bei der eine gröfsere Zahl älterer Seitenkapellen weichen mufste, dort befunden haben. Wir möchten daher glauben, dafs sich der Auftrag nur auf die in der dortigen Fürstenkapelle befindlichen Darstellungen bezog. In dieser Kapelle, welche die Gebeine der Fürsten von Scheyern birgt, befindet sich eine Reihe von Holztafeln [1]) mit einzelnen Scenen aus dem Leben bayerischer Fürsten. Diese Darstellungen waren ursprünglich al fresco auf die Wand gemalt, wurden dann, wie aus einer Inschrift hervorgeht, auf Veranlassung Maximilians im Jahre 1623 auf Holz kopiert und an Stelle der alten angebracht.

Aufser diesen historischen Darstellungen befand sich in dieser Kapelle noch eine Reihe von Fürstenporträten, die jetzt verschwunden sind. Es ergiebt sich dies aus einer kleinen Pergamentmalerei, welche das Innere der Fürstenkapelle darstellt und in einem kleinen Kapellenraume des Klosters hängt. An zwei Pfeilern sehen wir hier im ganzen achtzehn Bildnisse in ovaler Umrahmung.

Im Jahre 1602 fand in München die Einweihung des Kapuzinerklosters statt, in dem sich bis zu seiner Säkularisation im Jahre 1802 zwei Gemälde des Candid befanden. Über das eine derselben, eine heilige Familie [2]), die sich in der Krypta der

[1]) Sighart a. a. O. macht die merkwürdige Angabe, die Tafeln seien vielleicht nach Candids Entwürfen ausgeführt.

[2]) Dazu eine Handzeichnung (Kreide mit aufgehöhtem Weifs) im Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet in München. — Stiche: a. von Fridrich mit der Unterschrift: Wahre Abbildung des Wunderthätigen Mutter Gottes Bildes, das in der Grufft der P. P. Capuciner zu München mit sonderbarer Andacht verehrt wird. Petrus Candit pinxit. J. Palater Steiner deli 1711. Jac. Andr.

Klosterkirche befand, lesen wir bei Wening: „Hingegen ist die Grufft oder undere Capell desz Closters gleich neben der Kirchen sonders berümbt, weil allda in hechsten Ehren gehalten wird ein Altar Blat oder U. L. Frauen Bild von Petro Candit verfertiget; und von diser Bildnusz gehet der gemaine Rueff unnd Tradition bey den P. P. Capucinern, dasz sie mit R. P. Laurentio à Brundusio Weyland desz Ordens geweszter General mehrmahlen geredet, wann der fromme Pater allda bey diser H. Bildnusz Mesz gehalten, deme auch Churfürst Maximilianus I. offtermahls zu Altar gedienet....“ 1802 wird es in einem Nachtragekataloge[1]) der Münchener Gallerie genannt und 1805 kommt es in dem Kataloge Mannlichs vor.[2]) Als die Kapuziner in der Mitte dieses Jahrhunderts wieder in München Einlafs fanden und hinter dem südlichen Friedhofe ein Kloster erhielten, fand das Bild am Altare der schmerzhaften Kapelle, wo es sich noch heute befindet, Aufstellung.

In der Mitte sitzt auf niedrigem Lager in Dreiviertelprofil nach rechts die Madonna mit dem unbekleideten nach links gerichteten Knaben auf dem Schofse, den sie leicht mit der Linken schützend berührt, während die vorgehaltene Rechte, ein dünnes über dessen Beinchen gehendes Linnentuch, mit dem sie ihn bekleiden will, gefafst hat. Ihr ganz in Vorderansicht gedrehter Kopf, dessen in der Mitte gescheiteltes Haar sich gewellt um die Stirn legt, ist mit einem in schön gelagerten Falten zu beiden Seiten abfallenden Kopftuche bedeckt und ein wenig geneigt, so dafs ihr inniger Blick auf den neben ihr knieenden Johannesknaben fällt, der mit einem Tierfelle und einem Mäntelchen bekleidet, mit dem „Ecce Agnus Dei“-Fähnlein im Arme und dem gelagerten Schäfchen zur Seite, das lebhaft zu ihm hinstrebende Christkindchen anbetet. Links von Johannes kniet Elisabeth, mit der Rechten ihren Knaben leise berührend, als wolle sie ihn ermutigen, sich dem Jesuskinde zu nähern, während sie die Linke auf die Brust gelegt hat und

Fridrich sculp. A. V. — b. Von G. J. Rösch. Understainer del. Beide Stiche ganz schlecht. — c. Neuerer Stich von J. Lindner, sehr klein.

[1]) Manuskript im Kgl. Kreisarchiv für Oberbayern.

[2]) Auch Halm nennt es in seinen Materialien. Bei beiden findet sich die Gröfsenangabe: 3′ 4″ 6‴ hoch, 4′ 7″ 6‴ breit.

mit vorgeneigtem Oberkörper voll Andacht zu jenem hinüberschaut. Rechts etwas im Grunde kniet Joseph sich mit der Linken aufstützend und mit der Rechten einen Stab fassend, an dem er seinen Körper ein wenig hebt, um die Gruppe besser betrachten zu können.

Das Werk ist unzweifelhaft das beste Gemälde Candids, das nicht nur durch die vollendete Komposition, den reinen Fluſs der Umriſslinie, sondern in gleichem Maſse durch die Frische und Zusammenstimmung der Farben überrascht. Mehr als vor irgend einem anderen seiner Werke empfinden wir, wie tief der Künstler in das Wesen der italienischen Kunst eingedrungen ist und wie sehr dasselbe seiner ganzen Natur entsprach. Es ist als sei der Geist jener Kunst noch einmal erwacht und habe auf fremdem Boden noch eine köstliche Blüte emporsprieſsen lassen. Eine so vollendete Durchdringung idealer Auffassung und natürlicher Darstellung, gesetzmäſsiger, architektonischer Gruppenbildung und warmen, empfindungsvollen Lebens, eine solche Innerlichkeit und Wärme künstlerischen Gefühls, auf dessen Grunde dieses Werk gewachsen ist, läſst an die besten der früheren Meister denken. Kann es auch nicht den Werken jener als gleichwertig an die Seite gestellt werden, denn seiner Liebe zu diesen hat der Künstler doch seinen Tribut gezollt und nicht so voll und ganz wie sie, seine ureigene Natur zur Erscheinung gebracht, so darf es doch immerhin als ein edler Nachkomme eines edlen Geschlechtes gelten. Auch ihm fehlt es nicht an elementarer Kraft. Schon die Handzeichnung, die leider durch das übermäſsig stark aufgesetzte Weiſs verdorben ist, zeigt, mit welcher Frische der Meister hier gearbeitet hat und ist zugleich wieder ein Beweis für die Sorgfalt, mit der er bei seinen Kompositionen zu Werke ging, denn die linke Hand, mit der die Madonna das Kind berührt, ist noch einmal mit der Feder gezeichnet und zwar in vergröſsertem Maſsstabe, und in gleicher Weise findet sich hier noch einmal der hervorkommende linke Fuſs, der ursprünglich unbekleidet, hier aber, wie auf dem Gemälde mit einer Sandale versehen ist. Das Bild bekundet das sorgfältigste Naturstudium; solche Falten, wie sie die Gewandung der Maria zeigt, die weiche, füllige Hand, mit der diese würdevoll das Gewandstück gefaſst

hat, die hageren aber feinen Hände der Elisabeth, der blühende, zarte Hautton des Christkindchens, das alles ist fein und voll Empfindung der Natur abgelauscht, und durch echtes Schönheitsgefühl geklärt und geläutert.

Der Kopf der Maria kehrt ganz ähnlich auf einem Stiche [1]) des Rafael Sadeler nach einem Entwurfe Candids wieder, der die Madonna mit dem Kinde in halber Figur zeigt. Dieselbe hält vor sich den auf einem Kissen liegenden Kleinen und blickt ihn voll mütterlicher Liebe an. Das Ganze umschliefst ein Oval, dessen unterer Teil als Schriftfläche abgeschnitten ist. Dieselbe Darstellung im Gegensinne stach mit reicher dekorativer Umrahmung P. van Schuppen.

Von dem zweiten, von Candid für die Kapuziner gemalten, jetzt verschollenen Bilde, dem heiligen Franziskus, der die Wundmale empfängt, das sich am Choraltare der Klosterkirche befand, bemerkt Rittershausen nur, dafs es „wegen dem aufserordentlichen Fleifs vieler Kleinigkeiten, Gesträuche, Vögel zu bewundern" sei. Das ist aber auch alles, was wir von dem Bilde wissen, denn wir glauben nicht, dafs uns der Stich mit der Darstellung des die Wundenmale empfangenden Franziskus, den der junge Sadeler nach Angabe des Kapuzinermönches Remigius de Bozulo und nach der Aufzeichnung des Candid machte, dasselbe bewahrt, obschon auch auf diesem allerlei Pflanzen und Getier auf der Höhe, auf der Franziskus steht, zu bemerken ist. Die Ähnlichkeit der ganzen Auffassung mit einem ebenfalls von Remigius de Bozulo angegebenen und nach Zeichnung des Candid von demselben Stecher im Jahre 1615 verfertigten Stiche, der wie jener eine Weihinschrift an Elisabeth trägt, und dann die Bezeichnung „Petrus Candid° figuravit" und nicht pinxit, lassen uns vermuten, dafs Candid beide zusammen für den Stich entwarf. Möglich bleibt es natürlich, dafs ihm dabei das wahrscheinlich schon vorher gemalte Bild vor Augen schwebte. Auf dem Stiche sehen wir nach links gewandt auf der beschriebenen Anhöhe den heiligen Franziskus

[1]) Derselbe trägt folgende Unterschrift: Nobili et excellentiss° Viro Dño Thomae Mermanno Agripp: Serenissimorum Bauariae Ducum etc. Consiliario et Archiatro. Dño suo calend^mo d. d. Raph. Sadeler P. Candidus pinxit.

stehen, der in den Händen, an denen wie an den Füſsen die Wundmale sichtbar sind, Mohn und Lilien hält. An der linken Seite ist seine Kutte zerrissen, so daſs auch das seitliche Mal zu sehen ist. Sein Blick ist nach oben gerichtet, wo von einer Engelglorie umgeben ein heller Lichtschein durchbricht. Unten mehr im Grunde kniet ein Mönch an einem Felsen, der die Inschrift B. Leo trägt, und auf dem ein Kruzifix steht. Die Komposition ist nicht von Bedeutung, ebensowenig die des anderen Stiches, der die auf Wolken thronende mit Rosen und Lilien geschmückte Jungfrau zeigt, die das dieselben Blumen haltende Kind auf dem Schoſse hat, und inmitten jubilierender Engelscharen von hellem Lichte umstrahlt ist, das der über ihr schwebende heilige Geist spendet. Unten in einer Landschaft stehen zwei Mönche, von denen der eine, der durch Inschrift als Aegidius Socius S. Francisci bezeichnet ist, mit einem Stabe auf drei Lilien weist, welche die Unterschriften: Virgo ante partum, Virgo in partu und Virgo post partum tragen, und mit der anderen auf die Jungfrau deutet, während sein Begleiter nachdenklich die Lilien anblickt.

VITA.

Am 13. März 1858 wurde ich Paul Johannes Rée, Sohn des Kaufmanns Rudolph Rée, in Hamburg geboren. Bis Ostern 1873 besuchte ich die Privatschule des Herrn Dr. Schleiden in Hamburg und hierauf die dortige Realschule des Johanneums, die ich zu Ostern 1878 nach bestandener Maturitätsprüfung verliefs. Während des Sommers dieses Jahres war ich praktisch an einem Baue thätig und diente dann als Einjährig-Freiwilliger bei dem Holsteinischen Feld-Artillerie-Regiment Nr. 24 in Schwerin. Im Herbst 1879 bezog ich das Polytechnikum zu Stuttgart, um mich dem Studium des Baufachs zu widmen. Dasselbe gab ich jedoch wieder auf und begann im Herbst 1881 meine Universitätsstudien. Bis Ostern 1882 studierte ich in Bonn, von da ab bis Ostern 1883 in Berlin, wo ich auch das Polytechnikum besuchte, und seit Ostern 1883 in Leipzig. Meine Lehrer waren in Stuttgart die Herren Professoren Autenrieth, Dollinger, Jäger, Koller, Kopp, Kurtz, Lübke, Marx, Reinhardt, Riefs, Seubert, Tritschler und Vischer; in Bonn die Herren Professoren Birlinger, Foerster, Meyer, Neuhaeuser, Schaarschmidt, Trautmann, Wilmanns und Herr Dr. Witte; in Berlin die Herren Professoren Adler, Bresslau, Geiger, Grimm, Lürfsen, Robert, Wattenbach, Zeller und die Herren Drr. Furtwängler und Lafson; in Leipzig die Herren Professoren Heinze, Overbeck, Springer, Voigt, Schreiber und Herr Lic. Schultze. Bei Herrn Professor Springer nahm ich an den Übungen teil; aufserdem war ich ordentliches Mitglied des von Herrn Professor Overbeck geleiteten archäologischen Seminars und der archäologischen Gesellschaft von Herrn Professor Schreiber.

Allen verehrten Herren Lehrern sage ich hiemit für die mannigfache Anregung und Belehrung meinen aufrichtigen Dank.